

O REFLEXO REVISITÁVEL
Inerências Temporais e Estéticas da Criação e
Recepção Cinemática

Dissertação de Mestrado em Filosofia, área de
especialização em Estética

Abril, 2012

Dissertação apresentada para cumprimento dos requisitos necessários
à obtenção do grau de Mestre em Filosofia, área de especialização em Estética,
realizada sob a orientação científica de Maria Filomena Molder

O REFLEXO REVISITÁVEL

Inerências Temporais e Estéticas da Criação e Recepção Cinemática

THE REVISITABLE REFLECTION

Temporary and Aesthetics inherence of the Kinematic Creation and Reception

MARIANA BRAGA CASTRO

[RESUMO]

Falar de um acto de criação no cinema começa por ser um falar da vontade de fazer cinema. A questão que aqui desenvolvemos é a de se um autor se instaura na obra artística que cria e de que forma isso sucede. Este trabalho desenvolve a ideia de um autor enquanto reflexo nas suas obras. Debruçamo-nos sobre a obra fílmica de um realizador para entrar no mundo da sua criação e do conhecimento da obra.

[ABSTRACT]

Talk about an act of creation in cinema begins as a desire to talk about filmmaking. The question here to develop is if an author is established in the artistic work he creates and how it happens. This work develops the idea of an author as a reflection in his works. Concentrating on the work of a film director to enter the world of his creation and knowledge of the work.

PALAVRAS-CHAVE: Cinema, Imagem-espelho, Plano-Reflexo

KEYWORDS: Cinema, Mirror Image, Reflection-Frame

ÍNDICE

Introdução	1
Capítulo 1: Cinema que nasce.....	3
1. 1. A palavra do cinema	6
1. 2. O Signo da Imagem.....	12
1. 3. Imagem artística	16
1. 4. A expressão autoral que nasce da imagem	19
1. 5. Construção sensível.....	23
Capítulo 2: Expressão poética no cinema	25
2. 1. Dimensão poética	25
2. 1.1 A poesia como linguagem	29
2. 2. O Corpo Cerimonial e o Gesto	36
2. 2. Pressão do Tempo.....	43
2. 4. Dimensão Subjectiva.....	48
Capítulo 3: O Reflexo Revisitável	56
3. 1. Actual e Virtual — a Imagem-Espelho.....	56
3. 2. Imagem-Espelho do Gesto	62
3. 3. Imagem-Cristal.....	65
3. 2. Plano-Reflexo.....	68
3. 3. O Reflexo Invisível	76
Conclusão	80
Bibliografia	82
Anexos	85

INTRODUÇÃO

Nesta minha tarefa, procurarei delinear um percurso pelo qual poderemos falar de uma criação da imagem artística do cinema e, por outro lado, de uma recepção da mesma, ambas fazendo parte da obra cinematográfica. Para tal, parto da necessidade de falar de um autor de cinema e da sua visão do mundo, essa, que tenta, a todo o instante, atravessar-se nele, para se instalar como uma sua nova realidade. Uma realidade enquadrada por si que se deixa imprimir pela própria vida das, e nas, imagens. Esta subjectividade permanente, nas imagens objectivas que o realizador de cinema cria, revelará as propriedades sógnicas da sua visão e do seu acesso ao mundo. Em constante ligação com o objecto, que é o filme de cinema, num vaivém entre a sua realidade própria e a que lhe é exterior, irei cruzar-me com as teorias que Gilles Deleuze desenvolve na sua obra *A Imagem-Movimento* e *A Imagem-Tempo*. Questionarei ainda o cinema como forma de linguagem, já que este é, sem dúvida, uma forma de expressão intensa para o realizador Andrei Tarkovsky (1932-1986). Autor que será o centro revisitável desta minha reflexão.

No processo pelo qual o cinema cria ou reproduz imagens que advêm de uma subjectividade que lhe é extrínseca, falarei da possibilidade, maior ou menor, desta se deixar actualizar pelas sucessivas imagens do filme. Não podendo, igualmente, deixar de abordar esta actualização das Imagens Actuais e Imagens Virtuais que reagem entre si, dentro do filme de cinema. Imagens Virtuais, essas, que me lembram desde logo esta belíssima passagem da obra prima *Sinais de Fogo*, de Jorge Sena:

«Éramos nós, por sermos sempre outros, outros que não seriam imagens mal interpretadas de nós mesmos, mas outros, os outros que virtualmente eram as janelas que as outras pessoas têm para reconhecer-se, por identificação virtual, umas às outras e a nós. Somos nós, na medida em que somos os outros delas. E é isso que nos impede de, sendo nós em nós mesmos, não sermos inteiramente livres. O corpo absoluto não está, todavia, isento de ser destruído. A virtualidade absoluta, com a qual podemos sobreviver nos outros, também não.»

(pág.453 da 2ªedição)

Tento igualmente mostrar que há todo um processo pelo qual o próprio cinema nasce, baseando-me na ideia de Bresson, que identifica três momentos desse seu nascimento. De como esse processo se ligará com a palavra de um pré-cinema ou a palavra impressa nos filmes. Esse transporte das palavras para as imagens vem estabelecer alguns signos que advêm, não só, de uma construção narrativa, como de uma poesia.

Daí partirei para o cinema-poesia, em que Tarkovsky se instala, abordando alguns dos recursos que o dotarão dessa qualidade (o tempo, o ritmo, a memória). Nessa qualidade o filme irá ser impregnado com um gesto da criação e visão do autor, entrando em profunda ligação com a noção de uma obra de arte, que só pode dar-se pela relação entre autor, obra e receptor. Assim o gesto terá importante significado para a elaboração de uma compreensão das imagens e tentarei explicar de forma mais científica como ele atravessará também a arte. Darei relevo especial à tese que Tarkovsky elabora ao longo da sua criação, de uma “Pressão do Tempo”, como algo que imprimirá uma dimensão no filme que ultrapassa os signos da imagem, indo, por fim, ao encontro da obra de Deleuze acerca de uma Imagem-Tempo, que irá erguer uma Imagem-Cristal, o próprio filme, o cinema.

1. Cinema que nasce

Falar de um acto de criação no cinema começa por ser um falar da vontade de fazer cinema. Não há nada, no acto propiciatório da criação de uma imagem, que não tenha a ver com essa vontade que nasce tão internamente no realizador. Por isso, falar da criação cinematográfica é começar por falar de um sujeito que cria imagens, cujo ver e pensar do mundo são acompanhados por essa necessidade de os transpor na imagem, devolvendo a sua percepção ao mundo.

Na base da criação da imagem está essa necessidade de tradução para a matéria daquela que, da experiência do homem, se constitui como percepção do mundo. Percepção de mundo essa, pela qual o homem pretende encontrar um domínio sobre ele, procurando o conhecimento total, quer sobre si ou sobre todos os homens (e sociedade), quer sobre a natureza. Naturalmente, a ideia de “mundo” que ele elabora não é um acesso directo ao mundo, mas antes uma sua representação, na medida em que é impossível ao homem conceber, conjecturar, enformar o pensamento “mundo”¹ sem que este passe por uma representação. Fernando Gil começa por nos dizer em *Problemas da Representação*²: «é a associação entre o real e a “sua” representação que fornece o próprio quadro formal da pensabilidade do mundo.»³, e explicando-nos adiante que o «carácter “figural” [do quadro perceptual] – o pôr em imagens, literalmente (espacialmente), do mundo – é absolutamente constringente e constitui o primeiro aspecto da representatividade.»⁴.

Este processo de representação primeiro implica portanto essa constrição e parece-nos importante começar por abordar a representação sob o ponto de vista da sua elaboração no sujeito, embora Fernando Gil, ao longo do seu texto venha a analisar a representação sob ponto de vista de todos os tipos de relações (como, contrariamente, na “sua relação com um

¹ Podendo seguir, para o uso deste termo, a noção lida em “Filosofia e Epistemologia-III” descrita por Oswaldo Porchat Pereira, no texto *A Filosofia e a visão comum do mundo* (Regra do Jogo, Lisboa, 1981): «Apreendo-me imerso numa totalidade que me contém e que como tal se me manifesta, numa experiência que é, ao mesmo tempo, de integração e alteridade. [...] Experimento essa Realidade, de que sou parte integrante, de modo continuado e irrecusável. É a experiência da minha vida cotidiana, experiência não pontual, mas que se prolonga indefinidamente na memória do passado. Essa realidade, chamo-a de Mundo. Uma mera expressão, que me facilita o discurso.» (excerto escrito em português do Brasil)

² Fernando Gil, “Problemas da Representação”, *Filosofia e Epistemologia – III* (A Regra do Jogo, Lisboa, 1981)

³ (Ibid., pág.15)

⁴ (Ibid., pág. 28)

representado exterior”)⁵. Inicialmente Fernando Gil diz-nos o seguinte: «representar significa ser o outro dum outro que a representação, num mesmo movimento, convoca e revoca. [...] O representante é um duplo do representado. E a representação designa-se por aí como o próprio cerne do pensamento. Pensa-se com ideias e, como assinalava Descartes, “sendo as ideias como imagens, não pode haver nenhuma que não nos pareça representar qualquer coisa” (*Meditação III*). É também nisso que consiste a intencionalidade do pensamento: isto é, que ele é pensamento de qualquer coisa.»⁶. Esta definição abrangerá muitas possibilidades da representação, que encontraremos, uma mais vincadas que outras, presentes no Cinema.

Depois diz, do comportamento da representação, que se uma representação se produzir na ausência do representado está-se próximo de uma ideia de simulação, se em presença do mesmo, perante uma ideia de cópia.⁷ Desta designação advém aquela que Jacques Aumont, no seu *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, aplica ao conceito de “Representação”: «a palavra designa sempre uma operação pela qual se substitui alguma coisa (em geral ausente) por outra, que faz as vezes dela.»⁸

Acontece assim que, no cinema, as representações dão-se a priori na ausência do “representado” onde a única ligação que estabelecem efectivamente com ele é da ordem do simulacro. Na representação cinematográfica esse simulacro dá-se pela disposição da matéria de forma a transpor na imagem (no quadro, no plano) a ideia; simular pela imagem de tal forma que tal ideia seja aparente dela mesma. Se, por outro lado, no caso do filme documental se poderia pensar que existe um “representado” presente (por exemplo, na filmagem da acção de uma pessoa que se pretende retratar, onde a câmara de cinema filma o próprio “representado”), verificar-se-ia que esta proposição é falsa, uma vez que, a câmara se relaciona com ele da mesma forma. Essa relação implica que ao filmar aquela acção específica está-se a elaborar uma representação da mesma. Nessa representação o suposto “representado” figura já como “representante” de si, e já não é do “representado” que se elabora uma réplica, mas é por ele, através dele, que se depreende um “representado” fora dessa acção na representação cinematográfica. Tal leva-nos a questionar, o que podemos nós considerar como parte da esfera

⁵ (Ibid., pág. 21)

⁶ (Ibid., pág.16,)

⁷ «a representação produz-se na ausência (simulação, em geral) ou em presença do representado (cópia, em geral)”» (Ibid., pág. 17)

⁸ Jacques Aumont, Michel Marie, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (pág.256, tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, Papirus Editora, São Paulo, Brasil, 2006)

da representação no Cinema.

Maria Filomena Molder mostra-nos como é possível pensar a representação num outro sentido que identifica no uso que Benjamin faz dela. No domínio da vida linguística ela pode ser antes um «restituir da coisa», um «tornar presente», constituindo-se apenas como acesso à coisa que não a substitui nem preenche inteiramente, diz-nos que ela implica movimento imaginativo e compreensivo.⁹ É esse acesso que a representação permite que trará até si a coisa representada. Isso acontece igualmente no cinema, o acesso a esse outro algo que é inerente a toda a dimensão da representação fílmica, sendo que esse *outro* não faz parte dela como “representado” mas é por ela restituído.

Na relação da representação com o representado estabelece-se ainda um critério de semelhança que Fernando Gil define num pólo objectivo: «é necessário que [...] a representação, que estabelece formalmente o representado, assente também sobre ele.»¹⁰; e pelas palavras de Cícero, demonstra que o “critério”¹¹ da representação deve ser-lhe exterior e «consiste numa semelhança com o objecto, por este impressa. O objecto deve aparecer, *impressum, signatum e effictum* na representação.»¹².

Com o princípio do cinema conjecturou-se a possibilidade de apresentar o mundo na réplica do seu movimento feita pela câmara. Gradualmente, o cinema tornou-se também mais fiel ao olhar humano (fixando melhor a cor compreendida pela visão humana, a cadência dos movimentos¹³), querendo replicar o mundo de forma cada vez mais assertiva. Mas o cinema não chegou nunca a ser essa acção de mostrar a imagem do mundo. Ele mostra o mundo como possibilidade através da fixação da imagem nessa superfície, captando o seu movimento e

⁹ Maria Filomena Molder, *O Químico e o Alquimista: Benjamin, Leitor de Baudelaire*, (pág.227, Relógio d'Água, Lisboa, 2011)

¹⁰ Fernando Gil, “Problemas da Representação”, *Filosofia e Epistemologia – III* (pág.46, A Regra do Jogo, 1981)

¹¹ As aspas são de Fernando Gil relativas às palavras de Cícero.

¹² (Ibid., pág.47) Cícero: «Zenão define-a: “Uma representação em que esteja impresso, marcado e reproduzido aquilo de que provém.”» (Academ. Priora, II, 24, 77, trad. Bréhier modificada por Fernando Gil, in Bréhier 1962, p. 222)

¹³ Tome-se por exemplo o fenómeno transitório de «cintilação da imagem cinematográfica; se se oferecem ao olho estímulos luminosos em intervalos regulares (como é o caso das imagens projectadas uma após a outra na tela de cinema), estes são percebidos separadamente abaixo de uma certa frequência, dita “frequência de fusão”, que depende da luminosidade, mas situa-se, nos casos normais, por volta de 30 a 40 hertz; daí resulta uma sensação desagradável, a cintilação, que os primeiros construtores de projectores se esforçaram para suprimir, aumentando a velocidade de projecção e depois duplicando ou triplicando, por uma astúcia mecânica, o número de projecções de cada imagem - de modo que 24 imagens por segundo produzem 48 ou 72 projecções, e a fusão ocorre para o olho, que não vê mais cintilação.» Jacques Aumont, Michel Marie, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (pág.225, tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, Papirus Editora, São Paulo, Brasil, 2006)

dotando-o de características e duração próprias.

Assim, essa imagem do mundo, que não pode pretender objectividade senão por meio da ciência que determina a matéria onde ela se fixa (que, em todo o caso, vive da actualização constante — outrora celulóide, hoje digital), constitui-se para o espectador como uma representação enquadrada¹⁴. O que o realizador de cinema, todavia, pretende é alcançar essa representação como única, que se constitui sempre como nova. Esse seu acto está encerrado num desejo de expressão, na procura de uma linguagem que restitua no mundo a imagem da sua própria percepção dele.

Na procura por uma expressão autoral no cinema, o percurso que será traçado será também o do encontro entre a imagem e a palavra (como desde muito cedo aconteceu no cinema, com o uso da palavra escrita que intercalava as imagens em movimento¹) porque nessa procura há também um desejo comunicativo. Toda a expressão visa atingir o outro, comunicar-lhe algo e receber dele entendimento e interpretação. Assim, cada autor de cinema irá procurar também uma sua voz, seja através de formas mais narrativas em que as suas ideias possam estar implicadas nas palavras dos personagens, seja pelo uso da palavra no som aliado à imagem¹⁵, ou até, de forma mais expressiva, que essa sua “voz” esteja presente em toda a vasta linguagem (e obscura) de que é feito o cinema.

1.1. A Palavra do Cinema

O uso da palavra no cinema conhece a sua figura visual na tela, bem como no seu som que se propaga nas salas, mas remonta ainda a um princípio preparativo do cinema que é, em muitos casos, a base da criação de uma qualquer estrutura narrativa que é montada por imagens

¹⁴ Na noção descrita por Gilles Deleuze em *A Imagem-Movimento: Cinema 1* (pág. 25-32): «Chama-se enquadramento a determinação de um sistema fechado que compreende tudo o que está presente na imagem»; «[no quadro] a imagem não nos dá apenas a ver. Ela é tão legível como visível. O quadro tem esta função implícita, grava informações não só sonoras mas visuais.»; «o enquadramento é limitação.» Mas os seus limites podem ser concebidos sob diversos aspectos, um deles constitui ainda o problema do fora de campo: «O fora de campo aponta para o que não se ouve e não se vê» cuja presença «"insiste" ou "subsiste"» no enquadramento.

¹⁵ No uso que faz da voz off ou da voice over.

cinematográficas.

Considero Andrei Tarkovsky como um dos autores que mais procurou encontrar a sua expressão individual através do cinema. Toda a sua obra era criada como estudo de uma linguagem sua, que crescesse de filme para filme, que dotasse cada um deles de uma maior capacidade de exprimir a sua «visão de mundo», «de dizer tudo com absoluta sinceridade».¹⁶ Foi por isso que sempre que esboçava a ideia para um novo filme, Tarkovsky se debruçava sobre as suas concepções do mundo, sendo a sua preocupação transmiti-las da mais verdadeira forma possível. A par dos seus filmes, Tarkovsky deixa ao espectador uma obra escrita onde exprime os seus desejos e ideias¹⁷, chegando a partilhar com o leitor cenas que poderiam ter sido filmadas, sob a forma de pequenos excertos de possíveis guiões.

É Tarkovsky quem começa por falar de uma necessidade de transpor as ideias para o papel, porque como diz, «A obra podia estar inteiramente pronta na minha cabeça. Existe, porém, certo perigo em não ter de chegar a conclusões definitivas: é demasiado fácil dar-mo-nos por satisfeitos com vislumbres de intuição, em vez de um raciocínio lógico e coerente.»¹⁸. Mas é o próprio autor quem deixa claro que o cinema tinha de encontrar sempre uma forma de autonomia relativamente à literatura¹⁹, isto porque o trabalho com os escritores no cinema fora sempre um jogo de tensões entre a narrativa e as imagens. Por um lado a narrativa da prosa literária estabelece um compasso na sucessão de acções do cinema. Considere-se primeiro a noção de Tsvetan Todorov em que, na narrativa «há o estabelecimento de uma relação de sucessão entre unidades em relação de transformação»²⁰. Ou depois, a noção de Jacques Aumont de «acções

¹⁶ «No entanto, se a visão de mundo transmitida pelo filme puder ser reconhecida por outras pessoas como parte integrantes de si próprias, como algo a que nada, até agora, conseguira dar expressão, que estímulo maior para o meu trabalho eu poderia desejar?» Andrei Tarkovsky (Pág. 8, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

¹⁷ “Esculpir o Tempo”, livro escrito por Tarkovsky em 1986 (ano da sua morte); traduzido do título em alemão: Die versiegelte Zeit.

¹⁸ Andrei Tarkovsky, Esculpir o Tempo (Pág.11, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

¹⁹ «Quando um escritor e um diretor partem de diferentes pressupostos estéticos, o impossível chegar a um acordo. Trata-se de algo que destrói a própria concepção do filme.»; «creio que o cinema irá distanciar-se não só da literatura, mas também de outras formas de arte contíguas, adquirindo, assim, uma autonomia cada vez maior. [...] A tentativa de adaptar as características de outras formas de arte ao cinema sempre privará o filme da sua especificidade cinematográfica [...] tal procedimento cria uma barreira entre o autor do filme e a vida. Os métodos estabelecidos pelas formas de arte mais antigas interpõem-se entre ambos. Isso impede que se recrie no cinema a vida da maneira como uma pessoa a sente e vê, com autenticidade.» Andrei Tarkovsky (Pág.14, 20, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

²⁰ Tsvetan Todorov, Os géneros do Discurso (Edições70, Lisboa, 1981)

contadas»²¹ que definem a narrativa como sendo «o discurso que conta a história»²², cuja definição se baseia no estudo que Gérard Genette desenvolve sobre a mesma, onde a ideia de discurso é inerente à da própria narrativa.²³ Por outro lado, o compasso próprio à narrativa da escrita literária entra facilmente em confronto com a duração de um tempo no plano cinematográfico.²⁴ Porém, além do tempo, o plano cinematográfico viveria de uma outra natureza e Tarkovsky argumenta que os escritores não “viam”, muitas vezes, que as ambiências dos espaços por onde faziam os seus personagens agir não se conjugavam harmoniosamente nas imagens que o realizador faria delas, eram espaços descritos «com grande precisão [...] mas incapazes de provocar (no realizador) qualquer emoção estética, como, eram também um tanto quanto destoantes»²⁵.

Tarkovsky propõe-se mesmo a explicar as grandes semelhanças e diferenças entre a escrita literária e a escrita de guiões, e a tarefa do argumentista surge assim valorizada no seu livro, pela crítica que o realizador tece em torno dela. O confronto do realizador, que vê o mundo por imagens, com a escrita do filme é um desafio às suas imagens interiores, é a prova última de que o seu filme possa nascer ou morrer esmagado pela luta entre palavras e imagens.

Primeiro, Tarkovsky compreende que o que aproxima a literatura e o cinema é «a

²¹ Jacques Aumont, *As teorias dos Cineastas* : «O que é uma narrativa? Essencialmente, uma série de acções contadas; a partir desse momento, é possível perguntar como contar, mas, antes, perguntar o que é essa acção que se conta.» (pág.143, tradução por Marina Appenzeller, Papirus Editora, São Paulo, 2004)

²² Jacques Aumont, Michel Marie, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (pág.208, tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, Papirus Editora, São Paulo, Brasil, 2006)

²³ «A first meaning [...] has narrative refer to the narrative statement, the oral or written discourse that undertakes to tell of an event or a serie of events. [...] A second meaning [...] has narrative refer to the succession of events, real or fictitious, that are the subjects of this discourse, and to their several relations of linking, opposition, repetition, etc. [...] A third meaning [...] has narrative refer once more to an event: not, however, the event that is recounted, but the event that consists of someone recounting something: the act of narrating taken in itself.»; (que Genette distingue respectivamente: narrative, story e narrating), «the level of narrative discourse is the only one directly available to textual analysis» Gérard Genette, *Narrative Discourse* (pág.25-27 , tradução do francês por Jane E. Lewin, Cornell University Press, New York, 1983)

²⁴ Se comparado com a literatura: «o tempo do filme de ficção é "a sugestão de um tempo fictício, que compreende fragmentos de duração real" (Laffay 1964). Neste último sentido, o tempo do filme de ficção é comparável ao tempo do romance»; por outro lado o romance afasta-se claramente da experiência do tempo cinematográfico na qual «o filme narrativo modela o tempo, impondo-lhe um ritmo, transformando-o pela montagem, em geral pela utilização de uma "linguagem" cinematográfica» Jacques Aumont, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema* (pág.287, tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, Papirus Editora, São Paulo, Brasil, 2006)

²⁵ Andrei Tarkovsky confronta as descrições literárias (de Ivan, conto de Bogomolov, de onde parte para a criação do seu filme *A Infância de Ivan*: «os acontecimentos eram expostos num estilo deliberadamente impassível, quase no tom protocolar de um relatório.» pág.14) com o seu “sentimento” de «que para o filme ser bem sucedido, a textura do cenário e das paisagens devia ser capaz de provocar em mim recordações precisas e associações poéticas.» Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo* (Pág.28, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

maravilhosa liberdade de usarem o material como querem.»²⁶ (e esse «material» podemos mesmo considerar como sendo as matérias do mundo de onde devirão as representações, signos, ritmos, acções, etc.). Depois, o autor compreende o que os separa: «Através das palavras, a literatura descreve um acontecimento, um mundo interior, uma realidade externa que o autor deseja reproduzir. O cinema utiliza-se dos materiais oferecidos pela própria natureza, pela passagem do tempo, manifestos dentro do espaço que observamos ao nosso redor e no qual vivemos. Certa imagem do mundo surge na consciência do escritor, e ele então, através de palavras, a transporta para o papel. Mas a película cinematográfica imprime mecanicamente os traços do mundo incondicional que entram no campo de visão da câmara, e a partir deles é posteriormente construída uma imagem do todo.»²⁷

O ponto que Tarkovsky pretende fazer aqui é relativo ao controlo que o realizador tem em definir as representações que constrói. Por isso enaltece as qualidades da construção da imagem cinematográfica, dessa *impressão dos traços do mundo* no filme (de acordo com um enquadramento) e que, uma vez reunidos, irão revelar uma imagem do mundo. Contrapondo à escrita, na qual «Nem mesmo as passagens em prosa mais naturalistas e detalhadas permanecem sob o controlo do artista: aconteça o que acontecer, o leitor irá percebê-las de maneira subjectiva.»²⁸ O *mundo interior* que Tarkovsky refere como descrito pela literatura é um mundo interior de signos, como Gilles Deleuze nos refere acerca da obra de Proust (“Em Busca do Tempo Perdido”), trata-se de uma *exploração de diferentes mundos de signos*²⁹. Tarkovsky fala ainda da *consciência do escritor*, considerando a escrita como acto consciente, sendo que o realizador pensa por imagens e procura traduzi-las em palavras, esse processo é frequentemente consciente, pensado, *percebido*³⁰; no entanto, essa *consciência* refere-se aqui menos a uma percepção da matéria³¹, do que a uma certa imagem que alcança a mente do escritor, como uma imagem mental que produzirá a representação na escrita. É então que Tarkovsky se refere ao cinema como sendo «a única forma de arte em que o autor pode se considerar como o criador de uma realidade não convencional, literalmente, o criador do seu próprio mundo. [...] Um

²⁶ (Ibid., pág.211)

²⁷ (Ibid., pág.212) Esta imagem do todo será uma concepção que Tarkovsky faz do cinema, a que recorre várias vezes.

²⁸ (Ibid., Pág.211)

²⁹ «La Recherche se présente comme l'exploration des différents mondes de signes, qui s'organisent en cercles et se recoupent en certain points. Car les signes sont spécifiques et constituent la matière de tel ou tel monde.» Gilles Deleuze, Proust et les Signes (p34-35, Puf Perspectives Critiques, Presses Universitaires de France, 6^e edition, 1983)

³⁰ Como depreenderíamos da noção de consciente na obra de Henri Bergson, Matière et Mémoire (pág.24, 72^{ED}. Les Presses Universitaires de France, Paris, 1965)

³¹ (de acordo com as noções de H. Bergson)

filme é [...] uma segunda realidade.»³², como se a representação cinematográfica que cria, se firmasse como um segundo real, ao qual o espectador então acede, primeiramente, pela percepção³³.

É, portanto, inconcebível para quase todos os realizadores que o guião de um filme seja literário, ou tão pouco que se compreenda como um género literário³⁴, mas esta separação entre a prosa literária e as imagens do autor do cinema não abdica no seu todo da existência do guião cinematográfico e é o autor que se aproxima cada vez mais da sua construção, mesmo se estando a trabalhar a par com um escritor (como aliás aconteceu entre Andrei Tarkovsky e Tonino Guerra, na escrita do guião para o filme “Nostalgia”).

Tarkovsky explica que «na condição de roteirista³⁵ [o escritor] acaba tornando-se um co-autor. A base literária do filme é desenvolvida com a sua colaboração mas, neste caso, ele deve ter a mesma concepção que o director e estar preparado para deixar-se guiar por ela em todos os momentos e ser também capaz de empenhar sua força criadora para desenvolvê-la e realçá-la sempre que necessário.»³⁶ Mas é nestas suas críticas que mais transparece a necessidade eminente que um realizador vive de conseguir tornar as suas imagens em palavras, em acto de comunicação último que será o filme, mas que antes é fechado em torno das imagens que centra em si mesmo³⁷.

A escrita cinematográfica deve ser esse acto conjunto entre guionista (que pode ser argumentista ou apenas escritor) e o realizador, mas porque o realizador vive a necessidade de participar dessa palavra. Tarkovsky considera mesmo que será ele, o realizador, quem predominará no texto do guião e só ele poderá criar, pela evocação de imagens dessas palavras, as articulações entre espaços, ambiente, personagens, cenas etc.: «tudo o que importa é que a sua visão seja coerente e integral, e que cada palavra do guião lhe seja cara e venha filtrada pela sua experiência criativa pessoal. Pois, entre as pilhas de páginas escritas [...] predomina uma só

³² Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo* (Pág.211, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

³³ (e não antes pela interpretação, como implica a leitura)

³⁴ «não vejo o roteiro como um género literário. Na verdade, quanto mais cinematográfico um roteiro, menos ele pode aspirar a um status literário autónomo» Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo* (Pág.150)

³⁵ O termo brasileiro para argumentista ou guionista.

³⁶ (Ibid., pág.150)

³⁷ Estas, ainda como imagens que pensa como representações.

pessoa: o realizador [...] como o filtro definitivo do processo de criação cinematográfica.»³⁸

É certo que nem todos os realizadores sentirão o mesmo, e os mesmos nem sempre o sentirão em relação a todos os seus filmes. Mas a necessidade de desenhar uma linha lógica para as imagens, uma primeira transposição para as palavras, é uma espécie de salvamento das próprias imagens do filme, pois elas são ainda e apenas visões, por vezes dotadas de imediato de significados extensos para o autor, e como reafirma Andrei Tarkovsky: «O desejo de evitar que as minhas reflexões fossem assim consumidas facilitou-me a intenção de pôr mãos à obra, desta vez com lápis e papel.»³⁹

Alguns realizadores permanecem nessa procura de transcrição dos seus pensamentos interiores para as palavras. Encontrando significados nas suas percepções transcritas, procuram, na verdade, o motivo pelo qual uma imagem se lhes fixou outrora na percepção. Anos antes de fazer o seu filme “O Espelho”, Tarkovski escreveu acerca das recordações de infância que o atormentavam (esse texto tinha como ponto central o instrutor militar da sua escola)⁴⁰, mas sob a forma de um texto literário (inacabado), sem pensar que fizessem depois parte de um filme tão marcante para si. Essa memória viria depois a integrar o filme num episódioⁱⁱ, declaradamente relembrado pelo próprio autor (que se auto-representa na sua infância, dentro do próprio filme). Mas é sempre o autor quem descobre que essa transcrição foi apenas um caminho, chegando depois à conclusão de que «um escritor tem de escrever, e uma pessoa que pensa por meio de imagens cinematográficas deve dirigir filmes»⁴¹. O sentido que Tarkovsky dá a esta afirmação não é redutor, ela visa apenas compreender a verdade da expressão de cada artista e de cada actividade criativa.

Edmundo Cordeiro, estudioso da obra de Gilles Deleuze acerca do cinema⁴², relembra como o realizador Robert Bresson distingue três pontos claros onde o filme nasce: «primeiro, o filme nasce na cabeça e morre no papel; segundo, revive com as personagens vivas e os objectos reais, morrendo na película; terceiro, volta a nascer no ecrã, por essa vida, essa palpitação vinda

³⁸ (Ibid., pág.16)

³⁹ (Ibid., pág.11)

⁴⁰ (Ibid., pág.153)

⁴¹ (Ibid., pág.150)

⁴² Gilles Deleuze, A Imagem-Movimento: Cinema 1 e A Imagem-Tempo: Cinema 2 (tradução por Rafael Godinho, Assírio&Alvim, Lisboa, 2004)

da transformação das imagens e dos sons no contacto umas com as outras.»⁴³ É essa sua primeira morte no papel, a que muitos autores recorrem, uma primeira forma de fechamento do autor sobre si próprio, onde ele tem de encontrar as palavras como que abertas para a formação de imagens. Mas é desde logo, para o autor, um acto de fechar nas palavras determinados signos que mais tarde se colocarão na representação de cada imagem e que estabelecerão os diferentes *mundos de signos*⁴⁴. Um fechamento autoral que se dá como forma de dirigir a si todas as suas visões.

Como princípio de construção, o cinema nasce assim pelo acto da transposição que um autor faz das suas ideias para a palavra. Ainda que os elementos que ele retém em si inicialmente não possam ser senão uma teia perceptiva (de imagens, de sons e palavras), eles só se formarão como base para uma sua obra cinematográfica depois de se constituírem como signos.

1.2. O Signo da Imagem

Referindo uma certa ambiguidade na relação entre imagem e signo identificada por Peirce, Deleuze principia-se na pesquisa pelos signos correspondentes aos tipos de imagem que irá identificar (imagem-acção, imagem-percepção, imagem-afecção), e escreve: «para nós, um signo parece ser uma imagem particular que representa um tipo de imagem, seja do ponto de vista da composição, seja do ponto de vista da sua génese ou da formação (ou mesmo da sua extinção).»⁴⁵. Deleuze explica-nos ainda que «o signo aparece em Peirce como a combinar três espécies de imagens⁴⁶ (iii), mas não de qualquer maneira: o signo é uma imagem que vale por uma outra imagem (o seu objecto), sob a relação de uma terceira imagem que constitui “o

⁴³ Edmundo Cordeiro, *Actos de Cinema* (pág. 29, AngelusNovus, Coimbra, 2004)

⁴⁴ Gilles Deleuze, *Proust et les Signes* (pág.11, Puf Perspectives Critiques, Presses Universitaires de France, 6^e edition, 1983)

⁴⁵ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento: Cinema 1* (pág.101, tradução por Rafael Godinho, Assírio&Alvim, Lisboa, 2004)

⁴⁶ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo: Cinema 2* (pág.48): «Peirce, ao combinar os três modos de imagem e os três aspectos do signo, retira nove elementos de signos» — As três espécies de imagem a que Deleuze se refere estão representadas no quadro que inclui em nota retirados do comentário de Gérard Deledalle. Ver anexo III.

interpretante”, este sendo por sua vez um signo, infinitamente.»⁴⁷

Para o autor de cinema, cada palavra registada no mapa de cenas do filme — o guião — constitui-se então como acesso indirecto à ideia pela qual foi escrita, à imagem de pensamento ou mental. Pelas ideias de Bresson, essas palavras representarão uma primeira morte do filme na qual, enquanto escrita guionística (não sendo uma escrita literária)⁴⁸, os signos fechados pelas palavras só conhecem verdadeiro “interpretante” nas imagens que retornam ao autor. Se Bresson nos fala de uma primeira “morte” não é porque as palavras no papel não estabeleçam signos reais, mas é ainda porque o seu “valer por outra imagem” (que Deleuze define), é incompleto, insatisfeito. É certo que algo se fecha no guião dando-se a uma completude, mas na qual permanece uma incompletude que não vislumbra o que será suscitado por esse fechamento. Que serão ainda as relações de signos (que, invisíveis no guião, serão visíveis depois para o autor). É dessa forma que os signos nas palavras do guião edificam as imagens de pensamento do autor (que são o objecto desses signos).

Pode-se começar por entender que a imagem do cinema emergirá, para muitos autores, dessa linha discursiva que é estabelecida entre palavras (que estabelecem signos) e os muitos elementos (em figura, mancha visual, ou som) que alcançam uma imagem na percepção do próprio autor e que nela permanecem de alguma forma.

A percepção é imagem, ela mesma, no mundo, mas como observa Deleuze em relação à obra de Bergson, ela é imagem que é movimento⁴⁹, tudo chega a nós como movimento. Se, por um lado, se torna importante distinguir o que fixa em nós uma imagem que é, ela mesma, movimento no mundo; por outro, é também importante compreender a percepção como centro de indefinição entre o que constitui a imagem como isolada na nossa percepção e o que a compreende como indiferenciada de todas as outras imagens.

Edmundo Cordeiro, referindo-se à percepção consciente, explica-nos que para Bergson

⁴⁷ (Ibid., pág.48)

⁴⁸ Apesar de ambas recorrerem a signos, ao suscitarem imagens na recepção/leitura, as palavras do guião serão ainda defendidas pela (re)interpretação do realizador que porá os signos nas suas verdadeiras relações com e na representação cinematográfica. Ao contrário da escrita literária na qual o acto de escrita representa por si um nascimento das imagens.

⁴⁹ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento: Cinema 1* (pág.85, tradução por Rafael Godinho, Assírio&Alvim, Lisboa, 2004)

«a percepção não nasce, o movimento da percepção não é de desocultação mas de eliminação ou limitação, reduzindo-se a imagem do todo àquilo que interessa à imagem central (MM, 38). Para Bergson, a percepção, a *percepção de facto* é interessada, no sentido em que corresponde a uma capacidade limitada de receber as acções do exterior e de executar, por sua vez, acções que o alteram.»⁵⁰ e que faz com que as imagens «além de serem percepções em si, são percepções *de*», diferenciando-se de uma «*percepção total*» que seria a «imagem pura e simples». Como Edmundo Cordeiro realça antes, Bergson chama *percepção da matéria ao conjunto das imagens* (matéria) «relacionadas à acção possível de uma certa imagem determinada, o meu corpo»⁵¹ e que a «matéria viva: são as imagens vivas, isto é, as que podem reagir, mas igualmente *reter* qualquer coisa entre a acção e a reacção, e escolher, introduzindo assim um “intervalo” ou “centro de indeterminação” no incessante movimento das imagens.»⁵²

Como Deleuze expõe, a percepção é «imagem reflectida por uma imagem viva.»⁵³. Essas imagens vivas (ou *matérias vivas* na obra de Bergson) recebem acções numa parte da sua «face»⁵⁴ e «executam acções por e noutras partes», e essa primeira face receptiva torna possível isolar algumas imagens para que se possam constituir como «quadros». Ideia que Deleuze identifica assim em *Matière et Mémoire*: (Os seres vivos) «deixar-se-ão atravessar de certo modo por aquelas dentre as acções exteriores que lhes são indiferentes; as outras, isoladas, tornar-se-ão percepções pelo seu próprio isolamento»⁵⁵, como «uma operação que consiste exactamente num enquadramento»⁵⁶. Para Deleuze a *imagem viva* irá ser (o que em Bergson é «cérebro»⁵⁷) «instrumento de análise em relação ao movimento recolhido, e instrumento de selecção em relação ao movimento executado»⁵⁸, portanto como «intervalo entre um movimento recolhido e um movimento executado, as imagens vivas serão “centros de indeterminação” no universo acentrado das imagens-movimento.»⁵⁹. O cérebro não é portanto «um centro de imagens [...] mas

⁵⁰ Edmundo Cordeiro, *Actos de Cinema* (pág. 51, AngelusNovus, 2004)

⁵¹ «rapportées à l'action possible d'une certaine image déterminée, mon corps.» Henri Bergson, *Matière et Mémoire* (pág.13, 72^EÉD. Les Presses Universitaires de France, Paris, 1965)

⁵² Edmundo Cordeiro, *Actos de Cinema* (pág. 52, AngelusNovus, 2004)

⁵³ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento: Cinema 1* (pág.91, tradução por Rafael Godinho, Assírio&Alvim, Lisboa, 2004)

⁵⁴ (Ibid., pág.90-91)

⁵⁵ H.Bergson apud Deleuze (Ibid., pág.91)

⁵⁶ (Ibid., pág.91)

⁵⁷ Que, como centro, será representado pelas matérias vivas, «des centres d'action réelle représentés par la matière vivante» Henri Bergson, *Matière et Mémoire* (pág.21, 72^EÉD. Les Presses Universitaires de France, Paris, 1965)

⁵⁸ «le cerveau nous paraît être un instrument d'analyse par rapport au mouvement recueilli et un instrument de sélection par rapport au mouvement exécuté.» (Ibid., pág.20)

⁵⁹ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento: Cinema 1* (pág.91, tradução por Rafael Godinho, Assírio&Alvim, Lisboa, 2004)

constitui no universo acentrado das imagens um centro de indeterminação.»⁶⁰, escreve Deleuze.

Como dizer portanto que é *a imagem viva* que o realizador quer fazer transportar para dentro do cinema? Ela não é um simples centro de imagens, mas esse centro de indeterminação que colocará em imagem, dentre as imagens em movimento, a percepção das coisas.⁶¹

No primeiro *momento material de subjectividade*, como Bergson o viu e identificado por Deleuze, a percepção «é subtractiva, subtrai da coisa o que não lhe interessa»⁶² como já vimos, mas há «a primeira transformação da imagem-movimento: quando é relacionada com um centro de indeterminação, torna-se imagem-percepção.»⁶³. Assim a percepção será um lado do hiato, do intervalo, e do outro lado estará a *imagem-acção* (na reacção do intervalo, do centro de indeterminação). A segunda transformação da imagem-movimento é assim a *imagem-acção*, «donde resulta a acção virtual das coisas sobre nós e a nossa possível acção sobre as coisas»⁶⁴. Entre as duas, a saber, há a *afecção* que ocupa o intervalo, sem o preencher, ela surge no centro de indeterminação, no sujeito e é como diz Deleuze «uma coincidência do sujeito e do objecto, ou da maneira como o sujeito [...] se experiencia [...] “de dentro” (terceiro aspecto material da subjectividade)»⁶⁵.

Serão, posteriormente, os signos correspondentes a estes primeiros três tipos de imagem (imagem-acção, imagem-percepção, imagem-afecção), que poderemos encontrar na criação das imagens artísticas de um autor.

⁶⁰ (Ibid., pág.92)

⁶¹ (Ibid., pág.91) Deleuze acrescenta: «Chama-se precisamente percepção à imagem reflectida por uma imagem viva» (reflectida nesse centro de indeterminação, portanto).

⁶² (Ibid., pág.93)

⁶³ (Ibid., pág.94)

⁶⁴ (Ibid., pág.95)

⁶⁵ (Ibid., pág.95)

1.3 Imagem Artística

O realizador Andrei Tarkovsky cita o poeta Vyacheslav Ivanov⁶⁶, aproximando o que esse compreende por «símbolo» da ideia de *imagem artística*: «um símbolo só é um símbolo verdadeiro quando é inesgotável e ilimitado em seu significado, quando exprime, na sua linguagem oculta [...] de sinais e alusões, alguma coisa de inexprimível, que não corresponde às palavras. Tem uma multiplicidade de faces e abriga muitas ideias». Depois Tarkovsky aproxima o também da ideia de orgânica da composição do cristal, mas contradi-la quando o refere como uma «mónada»⁶⁷ ficando diante de uma certa inexplicabilidade do símbolo⁶⁸. O símbolo não é mónada se Tarkovsky diz que ele *tem uma multiplicidade de faces*, a sua leitura do símbolo só é de facto aplicável à imagem do cinema sob a forma desse cristal múltiplo (e não monádico).⁶⁹ É o próprio autor que tira partido dos elementos, como a chama do fogo, a água escorrente, etc., para gerar símbolos dentro das suas imagens, e que aqui confunde com uma unidade total do filme.

Há efectivamente uma noção de um cinema dado a símbolos⁷⁰, na qual «como em toda a produção significativa, a retórica fílmica é um dos lugares onde se manifesta o simbólico», mas esses símbolos, como signos «destinados a representar, de modo mais ou menos arbitrário, uma realidade abstracta», dizem depois respeito à «metáfora»⁷¹. A imagem cinematográfica deve comportar inúmeros símbolos, ou então dirigir os seus elementos, como signos, a um significado simbólico e esse, sim, aproximar-se-á da ideia de um todo no filme, uma unidade simbólica e, sem dúvida, significativa. O símbolo é, por isso, sempre resultante da imagem cinematográfica e não o que a edificou em primeiro lugar.

⁶⁶ «Vyacheslav Ivanov (1866-1949) Eminent erudito e poeta dos primórdios do século XX» (in Notas de Esculpir o Tempo, A. Tarkovsky, Martins Fontes, 2002)

⁶⁷ «Monadologia: a mónada ou substância simples é indivisível e, enquanto tal, não poderia começar nem acabar naturalmente já que para tal seria necessário um processo de composição e decomposição, respectivamente.» (Principes de la Philosophie ou Monadologie, art.1-6); G.W. Leibniz, Discurso de Metafísica (pág. 46, tradução por Adelino Cardoso, Edições Colibri, Lisboa, 1995)

⁶⁸ Andrei Tarkovsky, Esculpir o Tempo (Pág.53, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

⁶⁹ Por outro lado, parece-me que o uso que Tarkovsky faz da palavra símbolo, ora se remete ao que é simbólico, ora se remete a um signo geral.

⁷⁰ Na síntese que Jacques Aumont expõe dos termos Signo e Símbolo: «o cinema icónico-simbólico cultiva a distância entre imagem e aquilo a que ela remete.» (Jacques Aumont, Dicionário Teórico e Crítico de Cinema, pág. 270), onde se inserirá de facto a obra de Tarkovsky.

⁷¹ Ibid. (pág. 272)

A imagem torna-se símbolo pela força ilimitada dos seus elementos, dos signos que a inscrevem (que a diferenciam no seu tipo, entre as restantes), do signo em si que se pode tornar o quadro. A imagem cinematográfica será a resultante da criação da imagem artística, precede-la, portanto, uma percepção em que determinados elementos (como o fogo, a água) são realçados pela imagem que os constitui como símbolos (preterindo outros elementos no enquadramento, que ainda assim fazem parte dessa percepção). Referimo-nos antes à percepção como imagem mental. No Cinema, Deleuze encontrará uma correspondente *Imagem Mental* intrínseca aos filmes, que corresponde, na verdade, à *Terceira Idade* de Peirce, assim identificada e definida por Deleuze⁷²: «é uma imagem que toma por objectos de pensamento, objectos que têm uma existência própria fora do pensamento, como os objectos de percepção têm uma existência própria fora da percepção. *É uma imagem que toma relações por objecto*, acções simbólicas, sentimentos intelectuais.»⁷³.

A significação simbólica de alguns elementos isolados no quadro cinematográfico decorre ainda dos signos que foram primeiramente centrados pelas palavras, se considerarmos o percurso da transposição entre que vai da percepção do sujeito autoral, passando pelas ideias escritas no papel até às e as imagens criadas por fim. Mas, como Tarkovsky dá a ver, essa significação decorrerá antes mais profundamente da natureza do próprio quadro em si, e uma vez que as palavras abrem apenas significados, oferecem apenas possíveis imagens, «a identidade de um filme não pode ser percebida a partir do roteiro, que morre no filme.»⁷⁴.⁷⁵

Tarkovsky escreve que o artista expressa «criando a imagem», que «o tema do artista existe dentro dele»⁷⁶ e assim é, porque será esse centro (ele próprio no acesso que faz das coisas) que irá isolar nas suas percepções uma singularidade subjectiva. A percepção, a imagem entre as

⁷² Na Terceira Idade de Peirce, «o mental» referido por Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento: Cinema 1* (pág. 261, tradução por Rafael Godinho, Assírio&Alvim, Lisboa, 2004)

⁷³ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento: Cinema 1* (pág. 263, tradução por Rafael Godinho, Assírio&Alvim, Lisboa, 2004) Deleuze define assim a Imagem Mental para depois explicar de que forma ela é introduzida no cinema (por Hitchcock), como algo que constitui um remate ou uma exposição do raciocínio (pág. 264-269). Porém, é relevante notar que, aqui, Deleuze se refere a esta imagem mental como algo independente ainda do plano, que depois reconhecerá introduzida nele pelas imagens de Hitchcock. Deleuze então denomina-a de imagem-relação (“a relação como objecto de uma imagem”, escreve Edmundo Cordeiro também.).

⁷⁴ Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo* (Pág.161, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

⁷⁵ Como Bresson nos diz, depois do guião, o filme renasce com as personagens vivas e objectos reais e morre na película (onde os significados serão fechados novamente).

⁷⁶ Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo* (Pág.49, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

imagens, é como o seu melhor meio para conhecer o mundo, algo que o próprio autor põe à prova de cada vez que se dedica a um novo filme.⁷⁷ Se Tarkovsky diz que «A criação artística [...] está ligada ao objectivo mais geral do conhecimento do mundo»⁷⁸ é porque vê nela o seu meio para se relacionar com ele, porque encontra nela a visão singular que um objecto desperta. É o realizador quem escreve que «na sua obra, o artista decompõe a realidade no prisma da sua percepção»⁷⁹ (e isso tem a ver com o facto de «atribuir grande importância à concepção subjectiva do artista e à sua apreensão pessoal do mundo»).

Muitas vezes Tarkovsky refere-se à imagem do cinema como essa unificação de multiplicidades, de símbolos, de impressões, de ambiências e atmosferas, todavia tentando exprimi-la como unidade de si mesmo. Escreve: «Através da imagem mantém-se uma consciência do infinito: o eterno dentro do finito, o espiritual no interior da matéria, a inexaurível forma dada. Poder-se-ia afirmar que a imagem é um símbolo do universo.»⁸⁰ Mas esta concepção não é senão um desejo feroz de alcançar essa unidade, como um absoluto verdadeiro para si e para os outros.

A imagem artística deseja-se, portanto, como expressão das *imagens vivas*, se ela se produzir num qualquer símbolo que seja, em última instância, um símbolo de uma percepção do sujeito no mundo. Onde os signos que a inscrevem a coloquem na acção e reacção, em si mesma, em relação com as demais, em relação com o sujeito perceptivo (que, como veremos, constituirá na imagem-movimento do cinema essa outra *imagem-relação* que Deleuze identifica⁸¹, que «fecha», por assim dizer, o conjunto das imagens-percepção, imagens-acção e imagens-afecção). Essa relação será, na recepção da imagem-movimento formada, despoletada, pela presença do símbolo que levará o espectador a comparar uma e outra imagem.⁸²

Mas antes de desenvolvermos as teses de Deleuze, estamos ainda com o autor, com o seu

⁷⁷ «trabalhar no filme contribuiu para formar minhas concepções»
(refere-se ao seu filme “A Infância de Ivan”), (Ibid., pág.36)

⁷⁸ (Ibid., pág. 9)

⁷⁹ (Ibid., pág. 26)

⁸⁰ Ibid. (Pág.40) Aqui Tarkovsky mantém a ideia de símbolo como mónada, baseada nas noções de Leibniz.
(«chaque monade, comme le voulait Leibniz, est le miroir de l'univers.» Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, pág.27)

⁸¹ Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento: Cinema 1* (pág.270, tradução por Rafael Godinho, Assírio&Alvim, Lisboa, 2004)

⁸² Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo: Cinema 2* (pág.52, tradução por Rafael Godinho, Assírio&Alvim, Lisboa, 2004)

desejo imenso de criar uma imagem, de recriá-la do seu interior. Como escreve Tarkovsky: «aquilo que se conhece como “ideia” da imagem [...] não pode ser colocado em palavras. Porém encontra expressão na arte. Quando o pensamento é expressado numa imagem artística, isso significa que se encontrou uma forma exacta para ele, a forma que mais se aproxima da expressão do mundo do autor, capaz de concretizar o seu anseio pelo ideal.»⁸³

1.4 A expressão autoral que nasce da imagem

É curioso que Andrei Tarkovsky comece o seu livro falando da sua relação com os espectadores, expondo as muitas cartas depreciativas que lhe foram dirigidas aquando da exibição do seu filme “O Espelho”, sobre o qual mais intensamente me ocuparei neste trabalho. É então que nos começa a revelar as outras cartas, que lhe foram dirigidas por espectadores que exaltavam a sua afecção pela construção do próprio filme, sobre as cenas representadas que tocavam nas suas memórias — *como podia saber isso deles?*; perguntam frequentemente⁸⁴.

«O meu mais fervoroso desejo sempre foi o de me conseguir expressar nos meus filmes. [...] No entanto, se a visão de mundo transmitida pelo filme puder ser reconhecida por outras pessoas como parte integrante de si próprias [...] que estímulo maior para o meu trabalho poderia eu desejar?»⁸⁵. E escreve adiante: «A arte dirige-se a todos na esperança de criar uma impressão [...], de persuadir as pessoas, não através de argumentos racionais irrefutáveis, mas através da energia espiritual com que o artista impregnou a obra.» Naturalmente que a sua visão espiritual da imagem leva-o também para a concepção desta como elemento de ligação e partilha entre os homens: «a grande função da arte é a comunicação»⁸⁶, é por isso que diz que a «arte é uma metalinguagem»⁸⁷. Mas ela não se comunica a todos os homens do mesmo modo, apesar de se apresentar sob uma determinada forma, ela não é exacta, como disse antes o realizador, ela não comunica exactamente as mesmas coisas aos mesmos espectadores.

⁸³ Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo* (Pág.122, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

⁸⁴ Ibid. (pág.5)

⁸⁵ Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo* (Pág.8, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

⁸⁶ Ibid. (pág.42)

⁸⁷ Ibid. (pág.43)

Em “Diálogos”, a propósito da finalidade da conversa, Deleuze aproxima-nos do que é a expressão, através da procura de definir o que é um estilo, sumariamente diz-nos que o estilo é um «agenciamento de enunciação», é «conseguir gaguejar na sua própria língua»⁸⁸. Para explicar melhor aborda o que Proust diz: «Os livros belos são escritos numa espécie de língua estrangeira. Sob cada palavra, cada um de nós coloca o sentido que lhe interessa ou pelo menos a sua imagem, que é frequentemente um contra-senso. Mas nos livros belos todos os contra-sensos construídos são belos.»⁸⁹ E complementa: «todos os contra-sensos são bons, na condição de que multipliquem o uso do livro, que construam uma língua nova no interior da sua língua. [...] É a definição do estilo.»⁹⁰

Para melhor nos aproximarmos desta ideia não encontro melhor forma senão recorrendo ao próprio filme de Andrei Tarkovsky. O primeiro plano do filme “O Espelho”, mostra o rapaz (Ignat) a ligar uma televisão da qual apenas é emitida a luz da chuva televisiva^{iv}. De imediato corta para um outro plano, desta vez a sépia: trata-se de uma espécie de entrevista a um jovem gago que procura ajuda junto da psicóloga que o entrevista^v. Ela inicia então o método para que o rapaz perca a gaguez. Ali, de imediato, transferindo toda a sua tensão para as mãos dele e como, se por magia, elas oferecessem ao rapaz a liberdade da sua expressão, por essa tal transferência de tensões acumuladas. E que exaltação coloca a psicóloga na capacidade nova dessa expressão da fala, a sua voz cresce imperativamente: “Fala!” e ele assim faz!

Principia-se então o filme “Zerkalo”, a palavra do título surge, por cima da fala escorregada que afirma mesmo conseguir falar, para o negro, e faz seguir todo o genérico inicial do filme. O *set up*⁹¹ de qualquer filme é a abertura deste ao receptor, é quando o filme começa por lhe pedir leitura. Ele não é um chamar da sua atenção a si, é antes uma abertura significante. Como receptores, percebemos nele signos que talvez esqueceremos (enquanto imagem) no decorrer do filme. No entanto, eles estão lá a preparar-nos⁹². Sentimo-nos participar de algo, porque as

⁸⁸ Gilles Deleuze, Diálogos (pág.14, Relógio d’Água, 2004)

⁸⁹ Proust apud G.Deleuze, (Ibid., pág. 15)

⁹⁰ (Ibid., pág. 15)

⁹¹ A abertura do filme, cena como que o filme começa.

⁹² Nesta abertura podemos considerar a presença de uma imagem-acção pelas definições de Gilles Deleuze, dotada de sinais que «constituem desde logo um meio real à volta de um centro, uma situação em relação a um sujeito»; e de índices como «elo de uma acção (ou de um efeito de acção) a uma situação que não é dada, mas apenas inferida, ou então que resta equívoca e restituível.» (pág.286, G. Deleuze, A Imagem-Movimento) Mas essa imagem-acção (quando Ignat liga a televisão) está já colocada em imagem-reflexão (a da emissão televisiva do jovem gago) «que vai da acção à relação, compõe-se quando a acção e a situação entram em relações indirectas: os signos são, então, figuras, de atracção ou de inversão. E o signo genético é discursivo». (pág.51, G. Deleuze, A Imagem-Tempo)

imagens se abrem para nós, com a dádiva intensa de significações, perante as quais colocamos ainda todas as expectativas. No fascínio provocado pelo iniciar dessa imagem em movimento é ela, a imagem do cinema, que nos exige algo sem que dêmos conta disso. É ela que se abre a nós de uma forma paradoxalmente contida: parece dar-nos uma imensidão de signos e elementos, mas essa percepção é a que temos por lhe dedicarmos o nosso ver. Atentamos nos elementos como se a uma descoberta, ainda sem os colocar em relação comparativa e afectiva com o mundo que irá ser representado no filme, dedicamos-lhe, antes, toda a riqueza do nosso mundo perceptivo do real, em relação ao qual os colocamos. Dá-se como que uma ampliação da imagem na relação com o espectador.

A cura do jovem gago de “O Espelho” é uma imagem criada com grande peculiaridade. Tanto porque, pelo corte entre o primeiro plano e esse segundo a sépia, associamos que este devém do primeiro, da emissão televisiva, como porque essa imagem vive das sombras que a luz imprime nela. A sombra da *perche*⁹³ imprime, desde logo, o filme no filme. A invisibilidade do som torna-se de imediato visível na sua captação e disso advém que a invisibilidade da própria câmara se coloque de imediato no filme como observadora, como captadora desse momento. Sem dúvida que o momento é subentendido como filmagem televisiva, mas transporta-nos de imediato para o acto do cinema, o acto do filmar.

Assim, este segundo quadro do filme é paradoxalmente objectivo e subjectivo. Se considerado como emissão televisiva, ele é plano objectivo do conteúdo da televisão, ele não impõe um personagem observante (Ignat) de si. Mas, se considerado como quadro observado (ora por Ignat, ora pelos personagens subentendidos que filmam o jovem⁹⁴) e que lança ainda o repto para o princípio de filmagem (não será mesmo para um fora, um exterior do filme?), ele torna-se de imediato e multiplamente, uma subjectividade. Este será o vislumbre de um princípio que Pier Paolo Pasolini identificará como *Subjectiva Indirecta Livre*, sobre o qual Deleuze se debruça tão intensamente para falar de uma *imagem-percepção*⁹⁵. Encontraremos neste filme

Contemplando ainda a sua relação com a imagem-percepção (do jovem gago que é visto por Ignat).

⁹³ Material de som usado para que o microfone não apareça em campo no cinema e fique, no entanto, bem direccionado às vozes dos personagens.

⁹⁴ Os mesmos que fazem com que se produza a sombra do microfone na parede.

⁹⁵ «Se a imagem-movimento já é percepção, a imagem-percepção será percepção da percepção, e a percepção tem dois pólos, segundo se identifica ao movimento ou ao seu intervalo (variação de todas as imagens umas em relação às outras, ou variação de todas as imagens em relação a uma de entre elas). E a percepção não constitui na imagem-movimento um primeiro tipo de imagem sem se prolongar nos outros tipos [acção, afecção, relação] A imagem-percepção é, pois, o grau zero da dedução que se produz em função da imagem-movimento.» será a partir dela que «a

outros exemplos dessa ideia tão única na teoria do cinema, e que talvez nos conduzirá ao longo de todo este filme, também ele único.

Em “O Espelho” o jovem que principiou a fala em toda a sua liberdade, não voltará a aparecer no filme. Porém não se poderá afirmar que ele não estará presente nele. Tarkovsky, escrevendo acerca das suas concepções artísticas, diz: «A imagem artística é sempre uma metonímia em que uma coisa é substituída por outra, o menor no lugar do maior. Para referir-se ao que está vivo o artista lança mão a algo morto; para falar do infinito, mostra o finito.»⁹⁶. E não é este jovem representado, primeiro metonímia da própria expressão presente no filme? Quando, ao evocar-se a imagem do **rapaz** incapaz se expressar, se está nela a colocar toda a tensão da expressão, toda a sua força e vitalidade. Não é ele depois metáfora também para a expressão artística que, do acumular de tensões e de memória, se desprende abruptamente? Pode dizer-se mesmo que a expressão tem tudo em relação com essa gaguez, de onde se solta quando transfere as tensões da percepção do sujeito para a imagem conceptual.

A escolha da aparência do jovem gago não foi deixada ao acaso, em tudo ele se assemelha ao actor que habita todo o filme que representa a personagem de Ignat e igualmente a de Alexei, sendo “Alexei” a juventude do próprio realizador Andrei Tarkovsky. Assim se principia “O Espelho” desde logo dotado dessa duplicidade: gaguez e expressão; ou temporal entre os dois personagens⁹⁷, Ignat e jovem gago, como imagens que *derivam* do sujeito autoral: um como filho do autor, outro como possível *espelho* de si, a usar o termo aqui, compreenda-se como *duplo*.

Mas lembre-se ainda um outro tipo de gaguez que usa mesmo a palavra como forma visual, como imagem de si, no cinema. Como é o caso de “Histoires du Cinema”, em que Godard propõe o constante jogo de tensões entre imagem e palavra^{vi}. Ora subjuga a imagem ao iniciar da palavra, ora corta essa palavra, ora a usa nas suas metades ou fragmentos, ora apenas apresenta os seus fragmentos, etc; e poderíamos continuar a enunciar todas associações que ele estabelece. O cinema de Godard é o que encontra maior expressão pelo entrelaçamento dessas matérias

imagem-movimento dá lugar a um conjunto sensorial motor, que funda a narração na imagem.» Gilles Deleuze, A Imagem-Tempo: Cinema 2 (pág.50, tradução por Rafael Godinho, Assírio&Alvim, Lisboa, 2004)

⁹⁶ Andrei Tarkovsky (Pág.41, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

⁹⁷ Temporalidade condensada, que irá ser abordada mais adiante, mas que aqui pode adquirir já o valor dos hiatos gerados pelo realizador, no filme, de uma sua possível gaguez na linguagem do tempo, que reprime uma continuidade que retém o próprio tempo, etc.

possíveis na imagem-movimento (da palavra como figura, como mancha ou como signo e a imagem-movimento que decorre com ela, sem ela, ou para ela), e também o que parece compreender melhor esse entrelaçar como inexorável no cinema.

Há um choque de elementos, pela sua associação e significação gerada na montagem, formam-se contra-sensos que doam algo mutuamente entre si, que ao mesmo tempo multiplicam os sentidos de cada um deles no choque, para depois recuar e limitar o signo presente. Este choque que, ora gera o contra-senso ora amplia o sentido unívoco na imagem, constrói uma expressão dotada de construtivismo, concretismo e gaguez.

1.5 Construção Sensível

A relação de cada autor, cada realizador, com a palavra é tão ou mais extensa pelo uso que este lhe dá na sua obra fílmica. Godard relaciona-se ali com a palavra visual, que projecta, que amplia, que provoca por vezes a ocultação da imagem como se vista por detrás de uma cortina. Ela é, assim, impressão sensível também na imagem, propagandista dos seus significados, do próprio corte com eles, não cessa de se relacionar com o espectador que a recebe, ora pela construção significativa, ora pela ruptura dessa construção. Ao passo que Tarkovski é, sem dúvida, o realizador que se relaciona com a palavra sonora, verbal, poética. Ela, como fazendo também parte do mundo dos sons, indissociável dessa representação de mundo que o autor pretende. Em “O Espelho” toda a palavra é dita, narrada sobre as imagens ou dentro delas, mesmo quando os personagens se relacionam com a questão das palavras escritas (os poemas do pai sempre no som do filme, desde o seu início, o erro tipográfico que a mãe pensara ter cometido, ou mesmo uma carta de Pushkin).

A construção do mundo de Tarkovsky, entre palavras e imagem, torna-se, assim, ela mesma, um contínuo sensível, onde ‘palavra’ e ‘imagem-movimento’ estabelecem um mesmo enunciado, mesmo se este é já uma condensação de múltiplos enunciados (na imagem, na palavra sonora, no ritmo das palavras e das imagens — no tempo). Se o enunciado na palavra e o enunciado na imagem forem, eles, da ordem do sensível, o enunciado comum e condensado será

então estabelecido na mesma ordem, ampliando a representação desse mundo sensível.

A representação sensível impregnada na construção do filme, que exprime um múltiplo de enunciados, é também a instauração do próprio realizador nela. O autor não estará ‘dentro’ dessa representação, mas será ‘a partir’ dela que a ele poderemos aceder. Porém, um autor que é representado no filme pela própria criação cinematográfica, poderá vir a tornar-se múltiplo nas suas representações⁹⁸. Isto é, existe uma primeira representação na sua origem para o próprio autor, e depois uma segunda representação desse sujeito autoral (que é múltipla), na sua recepção, para os espectadores. No cinema de Tarkovsky, que estabelece a priori o tratar de imagens sensíveis, e em todo o cinema que transporte em si um sujeito autoral, existe um enunciado sensível.

Em Tarkovsky, ele é da ordem poética, ele é condensado pela imagem, ela própria, que reúne em si características poéticas, onde imagem e palavra fazem parte de uma só dimensão sensível que chega até nós como um todo. Tarkovsky escreve, aliás, assertivamente: «Só há uma maneira de conceber o cinema: poeticamente. Só através dessa abordagem é possível resolver o paradoxal e o irreconciliável, e fazer com que o cinema se transforme no meio de expressão ideal para as ideias e os sentimentos do autor.»⁹⁹. No cinema algo se dá de inesperado, pois que, ao surgir o poema na sua forma rítmica, apenas sonora (que representa a ‘poesia escrita’ — forma tão adversa à sua representação na materialidade da imagem), é o poema que permite, então, subitamente, ampliar a sua dimensão representativa para se unir ao enunciado da imagem. No cinema, poesia e imagem-movimento põem-se a existir num mesmo plano sem que se destruam mutuamente. O poema escrito e o poema fílmico (que será a concretização de uma poesia visual) reencaminham-nos ambos para a linguagem (para a expressão, para o autor e, por conseguinte, para o homem).

⁹⁸ Como imagens-percepção, dentro e para o filme.

⁹⁹ Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo* (Pág.182, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

2. A expressão poética no cinema

2. 1. Dimensão poética

No poema escrito encontra-se a mancha visual ocupada pelas palavras no espaço, a sua significação construtiva e os signos que da linguagem transportam significados. Todorov, na sua análise teórica da poesia, põe de lado a teoria ornamental — onde o ornamento da poesia é para deleite e não instrutivo; bem como a afectiva — que considera apenas os efeitos emotivos do poema; para dar relevo à que melhor considera: a teoria simbolista da poesia. Nessa teoria simbolista, de origem romântica, Todorov defende que «as palavras são (somente) signos da linguagem quotidiana, enquanto em poesia se tornam símbolos»¹⁰⁰. Esta sua defesa apoia-se em cinco oposições entre o símbolo e a alegoria que Todorov enuncia: «1. O símbolo mostra o vir a ser do sentido, não o seu ser, a produção e não o produto acabado. 2. O símbolo é intransitivo, não serve apenas para transmitir a significação, mas deve ser tomado em si próprio. 3. O símbolo é intrinsecamente coerente, o que quer dizer, no caso de um símbolo isolado, que ele é motivado (e não arbitrário). 4. O símbolo concretiza a fusão dos contrários, e em especial do abstracto e do concreto, do ideal e do material, do geral e do particular. 5. O símbolo exprime o indivisível, quer isto dizer que os signos não simbólicos não conseguem transmiti-lo; é, por consequência, intraduzível e o seu sentido plural - inesgotável.»¹⁰¹ Depreende-se assim que a palavra da poesia não fecha em si um sentido único, mas abre-o a possíveis sentidos, plurais e extensos, abrindo opostos como o geral e o particular. As palavras da poesia são, portanto, signos motivados por imagens vivas.

Novalis escreve acerca da poesia: «Que a poesia se deve abster de produzir efeitos é para mim evidente — Afectos são simplesmente algo de fatal, como doenças.»¹⁰², rejeitando também uma forma poética puramente afectiva. Mas aproximando-se dos efeitos intelectuais da poesia,

¹⁰⁰ Tsvetan Todorov, Os Géneros do Discurso, pág. 107

¹⁰¹ Tsvetan Todorov, Os Géneros do Discurso, pág. 107

¹⁰² ...«Mesmo a retórica é uma falsa arte, quando não é empregada, metodicamente, na cura das doenças e loucuras do povo. Afectos são remédios — não é permitido brincar com eles.» Fragmentos de Novalis, tradução por Rui Chafes (pág. 119, Assírio&Alvim, 2ª edição, 2000)

de associações de pensamento e imaginação, de uma produção de imagens que parte da poesia, com a reserva de que essas imagens são já as de um receptor dessa forma poética, vem afirmar que «O poeta empresta todos os materiais, menos as imagens.»¹⁰³. Estas imagens são as imagens mentais do poeta, as “imagens vivas” que devêm, no fundo, da sua percepção do mundo. O poeta remete as suas palavras para diversas direcções, ele cria um todo mas um todo que é amplo e múltiplo, um todo que não se cinge às imagens de pensamento que empurram as palavras para a sua escrita poética. O todo do poema coloca-se no permanente vaivém, entre esse primeiro empurrão, que das suas imagens mentais decorre para as palavras e o empurrar de volta, de novas imagens poéticas suscitadas no receptor pelo poema todo resultante.

Tome-se a expressão de um poeta português em análise da produção sensível que resulta da sua forma poética:

«O olhar é um pensamento.
Tudo assalta tudo, e eu sou a imagem de tudo.
O dia roda o dorso e mostra as queimaduras,
a luz cambaleia,
a beleza é ameaçadora.
– Não posso escrever mais alto.
Transmitem-se, interiores, as formas.»¹⁰⁴

Herberto Helder, em *Do Mundo*

Na leitura, devolvemos ao poema uma parcela sensível: a que, a par do entendimento, elabora em nós imagem de pensamento. Na imagem que fazemos do poema, podemos interpretar o *olhar* como um perscrutar o sentido que ressalta das coisas. Nesse gesto de olhar está já o início da percepção, o gesto dirige a mente e esta persegue todos os gestos e imagens, fora e

¹⁰³ Fragmentos de Novalis, tradução por Rui Chafes (pág. 71, Assírio&Alvim, 2ª edição, 2000)

¹⁰⁴ Herberto Helder, em *Do Mundo* (pág 522 , in *Ofício Cantante*, Assírio&Alvim,2009)

dentro de si. A equivalência entre olhar e pensamento remete para uma outra de que fala Fernando Gil: «A percepção é interpretada pela linguagem e pelo pensamento, isto é, pelo único sistema representativo que apresenta igual profundidade.»¹⁰⁵ A representação sensível no verso, participando, portanto, desta equivalência entre representação e pensamento que a origina ou originado por ela. Se, numa segunda leitura, tendo em conta a equivalência, se invertesse a direcção do verso, então o olhar toma forma no pensar e o pensamento existe onde damos forma ao olhar (um pensamento de *um olhar*). O olhar seria assim uma imagem de pensamento (que podia tomar como objecto uma multiplicidade de significados da palavra olhar; p.ex: a imagem que faço do meu gesto de olhar até, à imagem que faço do que é o olhar de outrém). Mas esta nossa dupla leitura do primeiro verso está também a colocar-lhe uma pergunta: se não é o pensar que é um *olhar*, um pensar por imagens? I.e., não será esse olhar (que é movimento que implica em si esse pensar), contíguo portanto de três outros movimentos: de um pensar esse olhar, na reflexão do visível; de um pensar com esse olhar, numa acção conjunta; e de um pensar por esse olhar, um pensar por imagens?

Gerando novas e mais imagens, o “eu” do poema dá-se conta de si como imagem, mas é esta imagem também referente ao poeta (um poeta oculto do seu poema, mas que depois falará, nele). Diz Novalis que a imagem é símbolo de si mesma¹⁰⁶, mas ela na poesia pode ser entendida também no seu reverso: o *eu*-imagem é o símbolo, no poema, que reúne todas as imagens e todas elas são símbolo desse “eu”, como se o símbolo suspendesse a sua direcção para *outro algo* ampliado e se constituísse como representação desse todo bidireccional e reflexivo. Como se a palavra tornada símbolo para uma imagem poética, permanecesse continuamente entre o símbolo unificante e o signo amplo e múltiplo de sentidos.

No poema de Herberto Helder, quando *o dia roda o dorso e mostra as queimaduras*, essas queimaduras poderiam ser aquelas que se marcam no dia, como se se marcassem também no poeta que as vê: como a luz que fixa as imagens — a luz que queima a película que a vê — e o que existe entre o plano de luz e a luz fixada é esse acto *queimadura* no “eu” que se enforma por imagens que dele fazem agora parte. O que o poema faz é o dar conta deste fixar, põe em

¹⁰⁵ Relativo a representação sensível. Fernando Gil, “Problemas da Representação”, *Filosofia e Epistemologia* – III (pág.30, A Regra do Jogo, 1981)

¹⁰⁶ Fragmentos de Novalis, tradução por Rui Chafes (pág. 49, Assírio&Alvim, 2ª edição, 2000)

vida o momento em que se observam os tempos no marcar da memória. Todo o queimar faz a forma do ser poético. O poema fala do olhar, de se ser a imagem de tudo, como se todas as imagens fossem, mais do que, ao encontro do poeta, fossem de encontro a ele.

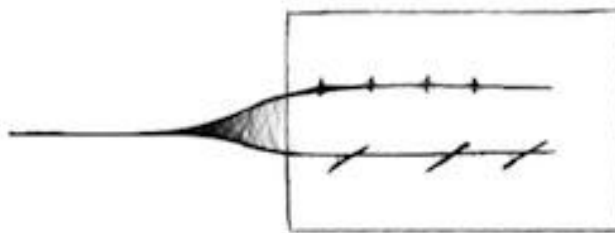
Quando Herberto escreve:

– *Não posso escrever mais alto.*

Transmitem-se, interiores, as formas.

É então que a *escrita* revela a *forma* da imagem nela contida, imagem de pensamento tornada palavra, poema, tornando-se impossível ao poema gritar mais alto a sua verdade. É o poeta que se parece erguer no poema para falar. O poema podia ainda quebrar-se na fala deste primeiro verso, mas quer ainda falar que as formas se transmitem, interiores (um interior que atrai um exterior de si, um sujeito representado).

O que se revela no todo do poema é também a expressão do momento em que o interior do poeta se enforma em poesia. Esse momento não é um instantâneo poético, mas sim um *tempo no* autor, que emerge do seu âmago para o poema como uma subjectividade que marca a sua presença no Tempo. É *um tempo* bifurcado onde, numa linha se enforma o mundo sensível de um tempo presente de escrita e sensação, e na outra se reflecte um pensar desse tempo presente — então compreendido passado, muito breve, do poeta, e que em fuga célere o obriga a colocar as palavras num outro tempo, deixando assim de ser passado ou presente de si, para se tornar um plano de tempo de si, sem linha.



Legenda: linha temporal :

+ escrita e sensação presente / reflexão dessa sensação □ - plano de tempo de si, poeta, ou do escritor sensível

Desse modo, Fernando Gil relaciona a representação sensível, o pensamento e o discurso: «Em primeiro lugar vem a representação, e depois o pensamento que, pela sua loquacidade própria [...], exprime pelo discurso aquilo mesmo que experimenta pelo facto da representação (trad. C. Imbert, 1978, p. 231). A representação — que vem em primeiro lugar — é então o discurso do mundo, a sua apresentação significativa ao homem»; «participa do sensível e do inteligível, encontra-se associada tanto à percepção como ao conceito e à proposição.»¹⁰⁷

2. 1. 1. A poesia como linguagem

Num fragmento de Novalis desenha-se a ideia de linguagem: «Linguagem: combinação da matéria do pensamento, especialmente sensível, com sinais sensíveis. O sinal é uma concepção hipotética, condicionada por uma representação.¹⁰⁸»¹⁰⁹ A elaboração destes “sinais” (como letras de um alfabeto, por exemplo) que contêm uma representação sensível, advém de uma apreensão sensível do mundo (na percepção) e da imagem de pensamento para a expressão.

Novalis reflecte: «A nossa linguagem ou é mecânica, ou atomística ou dinâmica. A pura

• ¹⁰⁷ Fernando Gil, “Problemas da Representação” (pág. 39, Filosofia e Epistemologia – III, A Regra do Jogo, 1981)

¹⁰⁸ o sentido de representação aqui não é o do “dar acesso a”, mas de “estar em vez de”, “o outro dele”.

¹⁰⁹ Fragmentos de Novalis, tradução por Rui Chafes (pág. 17, Assírio&Alvim, 2ª edição, 2000)

linguagem poética deve ser, porém, organicamente viva. Quantas vezes sentimos a pobreza das palavras — para atingir diversas ideias com Um só golpe.»¹¹⁰

Este comportamento orgânico da linguagem poética é o que unifica tempo e representação e que, muito além dessa unidade, os põe a agir num jogo de possibilidades, ora na dimensão reflexiva do tempo, ora na da representação, ora na da membrana unificada que ambos constroem. Cada verso torna-se assim orgânico na construção escrita, na forma como a partir da metade de cada um deles o sentido que se desenhava é transposto, ou na forma como o final do verso revela uma imagem poética que desloca os signos do início para outra representação. Pondo cada verso a existir a partir do seu fim. É esse *Um só golpe* de que fala Novalis, esse certo atingir de uma imagem de pensamento que nasce no poema.

Também na concepção simbólica da poesia considerada por Todorov, as palavras tendem para um ponto centrado do poema como imagem de si, num todo. Em “Photomaton & Vox”, Herberto escreve: «O poema inventa a natureza, as criaturas, as coisas, as formas, as vozes, a corrente magnética unificando tudo num símbolo: a existência.»¹¹¹. Ele, poema, inventa todas as coisas como imagem de si, dessa sua existência, onde o símbolo unificador se dá então no todo do poema. A expressão sensível no poema, indissociável dos seus signos tornados símbolos (metáforas, alegorias) e da sua forma (estrutura e ritmo), porá a palavra escrita em poesia, o autor em poeta.

A poesia revela-se como superação da linguagem (superação num sentido em que pretende atingir uma verdade maior que a linguagem do quotidiano). Os suportes da poesia são tantos quantos aqueles em que o homem neles depositar esta expressão superlativa da sua existência. Também em “Photomaton & Vox” de Herberto Helder, estamos diante da poesia, ainda que o seu texto se apresente formalmente enquanto prosa, ele existe enquanto prosa poética do autor. A reflexão directa da poesia na estrutura da prosa dá-se pela presença de uma linguagem que por um lado transporta muitos dos seus signos para uma qualidade simbólica, num movimento contínuo de abertura dos sentidos das palavras. Por outro lado essa linguagem

¹¹⁰ Fragmentos de Novalis, tradução por Rui Chafes (pág. 33, Assírio&Alvim, 2ª edição, 2000)

¹¹¹ Photomaton & Vox, Herberto Helder (pág. 144, Assírio & Alvim, 3ª edição, Lisboa, 1995)

implica uma construção sonora que retém e puxa para si a atenção do leitor, onde a organização das palavras implica um movimento de criação de potenciais significados em associação entre si. Na prosa, a poesia dá-se como fazendo parte de um fluxo de palavras. Fluxo esse que se torna cinemático ao continuar esse seu movimento sobre e nas palavras que, ora jogam como símbolos, ora se associam entre si para a narração, suscitando imagens.

Essa prosa poética assemelha-se assim à poesia das imagens em movimento, a poética que o homem inscreve no cinema. As palavras escritas desvelam imagens (imagens de pensamento ou representações) no leitor, ao passo que o cinema, sendo já construído por imagens, as revela para desvelar as palavras e os pensamentos do espectador. As imagens em movimento colocam os seus símbolos e significados também nesse movimento. E a transferência que se dá das imagens fílmicas para imagens de pensamento e palavra, não se dá para uma finitude de referentes. Os signos inerentes às imagens cinematográficas são ampliados na sua significação pela reflexão do espectador, à semelhança do que sucede com o leitor de uma poesia. Essa reflexão parte do que está inscrito para uma produção interior, para um vaivém de reflexões entre ambos.

Num texto de Herberto Helder intitulado “Cinemas”^{vii} atentamos na energia que dele irrompe pela experiência do cinema. Por este texto se torna importante estabelecer esta relação entre a poesia e o cinema e futuramente entre o poeta e o realizador. Nesta sua descrição poética da experiência cinemática, enquanto espectador, é o poeta que exalta toda a necessidade de transcrição da vida no cinema (¹¹²) para o pensar desse cinema (¹¹³).

A propósito da experiência cinemática Herberto diz primeiro que ela é «ciência dos movimentos» que mostra a «verdade transmutada, forma.» Exaltando-a na sua beleza como sendo «energia à solta». E continua: «Esta é uma espécie de nomeação física que [...] transmite [...] o prestígio dos objectos em torno movidos por um inebriamento cerimonial. Refazemos a natureza em imagens simbólicas que se podem interpretar literalmente. A escrita não substitui o

¹¹² «Porque as pessoas amam a morte, a sua morte, figurativa, figurada, figurante, e amam o restabelecimento da vida»

¹¹³ «Refazemos a natureza em imagens simbólicas que se podem interpretar literalmente. A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar»

cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar. Olhos contempladores e pensadores [...]»

Esta “*espécie de nomeação física*” de que nos fala Herberto, podemos vê-la em *Zerkalo*, filme de Tarkovsky, na primeira cena após o título de abertura. O autor remete-a a um tempo passado, mais concretamente o da sua infância, e fá-lo através da *voice over*, da sua própria narração sobre as imagens de uma mulher que, sentada numa cerca de madeira, fuma e observa a paisagem.^{viii} Sobre a imagem é inscrita então a voz do sujeito do filme, que ao falar desse tempo inscrito na imagem, está a entrecruzar-se com ele, a revelar associações entre as imagens que são montadas na espera que a mãe vive. A voz vai-nos dizendo: *Geralmente reconhecíamos os nossos assim que apareciam de trás do arbusto, no meio do campo.*^{ix} - sobre a imagem da face da mãe, que fuma - *Se ele virasse no arbusto em direcção a nossa casa, então é o pai.* E logo o plano se move para os ramos e árvores que, em torno da mãe (e da casa), são percorridos por uma brisa, continuando, sobre eles, a voz a dizer: *Se não, significava que não era o pai.* E a voz revela num tom contínuo o fim da sua frase: *e que o pai nunca viria.*, sobre um novo plano de conjunto da sua mãe, só, da sua casa ao fundo, do isolamento que ambas transmitem na imagem, de uma esperança vã de que algo chegue^x. Também o plano transmite essa espera como um enquadramento que respeita um vazio que há para preencher - a figura de sua mãe ao centro sem que pareça despertada pelo que, do fundo da paisagem, se fez aproximar de si.

Quando a figura do homem se aproxima da mãe na cerca, por si só, contrariou já o determinismo das coisas, *virou onde não devia*, é o que lhe diz a mulher^{xi}. Após um breve diálogo entre este homem (médico, a caminho de Tomshino) e a mãe, onde ele se apresenta e a interroga, uma queda da cerca que se parte leva o diálogo para um outro rumo. No som, um zumbido faz-se mais intenso enquanto o semblante do médico caído nas ervas muda atentando ao que o rodeia: *Sabe, caí e acho coisas estranhas aqui, raízes, arbustos... Já lhe ocorreu que as plantas podem sentir, saber, mesmo compreender, as árvores, [...] Elas não correm. Como nós, sempre com pressa, nervosos, proferindo banalidades. Isso é porque não confiamos na natureza que há em nós. Sempre esta desconfiança, pressa, sem tempo para parar e pensar.*^{xii}

Neste seu monólogo está a voz de um realizador presente (similar ao que sucederá no seu filme “Sacrifício” em 1986). Quando, nos filmes de Tarkovsky, os personagens, não importando a sua posição na narrativa, assumem esta voz, estamos de facto a ser conduzidos pela voz do realizador. Pela voz de um ser que, experimentando sensorialmente a natureza, se interroga sobre o pouco tempo e atenção que os homens dedicam a essa ligação. É, simultaneamente, uma crítica aos homens e um inebriamento pela natureza, racional, sem dúvida, mas que relata esta sua experiência íntima com o mundo.

Após as palavras daquele que se interroga, o autor dá-nos a experiência fílmica que exalta essa mesma ideia, tornando-a mística pela força impregnada - da natureza aos personagens: A mulher interrompe a melancolia das suas palavras e despedem-se rapidamente. Quando o médico caminha, uma rajada de vento atinge a paisagem e fá-lo virar-se para trás, na direcção do vento, fitando a mulher^{xiii}. Retoma o caminho mas de novo esta rajada o faz voltar-se. Estranho e mulher fitam-se mutuamente à distância. Por fim, sem vento, ele segue caminho e ela vira costas também^{xiv}.

Esta é a imagem-movimento de Tarkovsky, é este o seu modo “esferográfico de fazer” de que nos fala Herberto em “Cinemas”, onde o movimento é exaltado pela acção dos elementos. Ao mostrar o vento que faz mover os personagens não é, na verdade, o vento que filma mas o movimento dos arbustos que são dobrados bruscamente por ele, ao mostrar essa mudança de estado, essa força inerente à própria natureza, o realizador inscreve a natureza como dotada de uma dimensão poética imediata, modificando o olhar dos sujeitos. Essa força move os personagens: se antes contemplavam, ela acorda-os (na proximidade do homem às *raízes*, aos *arbustos*) e se caminham são de imediato sustidos por ela.

Como Herberto escreve “o prestígio dos objectos em torno movidos por um inebriamento cerimonial”, tudo, em cinema, se tornou o objecto movido, tudo, no filme, celebra a existência e a transformação. Essa dimensão toca-nos de imediato, são os “olhos contempladores” que Herberto escreve, que são os do sujeito fílmico que inscrevem no filme a visão do autor. Há então uma certa *aliteração* nas imagens, como se contidas num poema, antes a imagem desce da

mãe para os arbustos, agora os arbustos apontam para ela.

Tarkovsky escreve no seu livro acerca deste seu plano do vento: «na cena do encontro casual da protagonista com um estranho, depois que ele se afastava, era importante que se desenhasse algum tipo de vínculo que unisse essas duas pessoas cujo encontro parece ter-se dado inteiramente por acaso. Se, enquanto caminhava, ele se voltasse e a olhasse expressivamente, tudo teria parecido linear e falso. Pensámos, então, na rajada de vento no campo, que atrai a atenção do estranho por ser tão inesperada: é por isso que ele olha para trás...»¹¹⁴.

Na verdade, Tarkovsky mostra o acaso que une este estranho à mãe para falar de um tempo geral, um tempo de espera onde nem o pai, nem ninguém, passa. Para fazê-lo o autor recorre a momentos atípicos onde «o espectador ignora as razões que levaram o director a valer-se de um determinado procedimento»¹¹⁵, para atingir o típico. E escreve: «O paradoxo é que aquilo que há de único numa imagem artística torna-se misteriosamente típico, pois, por mais estranho que pareça, o típico está em correlação directa com o que é individual, idiossincrático, diferente de tudo o mais. O típico não se manifesta quando registamos a semelhança dos fenómenos e aquilo que ele têm em comum [...], mas sim, onde se percebe seu o carácter distintivo. Poder-se-ia dizer que o geral ressalta o particular, depois se retrai e fica fora dos limites da reprodução visível. Pressupõe-se simplesmente que o geral é a subestrutura do fenómeno único.»¹¹⁶

O plano do vento é um plano que nos faz questionar: *porquê?*, *de onde vem este vento que atinge a paisagem?*, não o julgamos produto de um artifício, julgamos reconhecê-lo na beleza de um acaso, raro e portanto mais verdadeiro, mais intenso. É uma experiência cinemática que se reproduz na vida e por ela. Como a experiência de caminharmos num bosque verde onde subitamente encontramos uma flor colorida, se registarmos a sua singularidade rodeada por

¹¹⁴ Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo* (Pág.130, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

¹¹⁵ «Quando o espectador ignora as razões que levaram o director a valer-se de um determinado procedimento, ele tende a crer na realidade do que está acontecendo na tela, a crer na vida que está sendo observada pelo artista.» (Ibid., Pág.131)

¹¹⁶ (Ibid., Pág.131)

pequenos ramos e galhos secos será como representar uma presença única e simultaneamente uma ausência maior, mais vasta e real que só pode ser encontrada pela aliteração de elementos tonais numa representação poemática da natureza.

Tarkovsky escreve também: «a imagem não é certo significado expressado pelo director, mas um mundo inteiro reflectido como que numa gota d'água.»¹¹⁷ Quando Herberto reafirma a imagem do cinema como símbolo de si mesma¹¹⁸, a interpretação literal desse símbolo remete sempre para a vida como significante total, este *mundo inteiro reflectido*. Mas em torno do plano fílmico, do movimento e do corte, a imagem está já colocada no movimento entre as demais, no fluxo incessante que só permite ao símbolo fechar-se em si mesmo quando, ao filme, fechar-se na sua imagem total. O símbolo é assim total e não agregação de símbolos como de imagens, pois o cinema é movimento sensível de fragmento em fragmento. Esse movimento sensível devirá da composição orgânica que o tempo e o ritmo das imagens exercem na articulação da montagem.¹¹⁹

Quando o poeta coloca a escrita em relação ao cinema¹²⁰ está a dizer-nos que estes se erguem por uma força interna semelhante, dentro do autor, embora ambos se instaurem no mundo em si mesmos oferecendo modos de ver ao homem. Na força motriz da subjectividade do ‘poema’ e do ‘cinema’, começa tudo. Nela há uma celebração, uma celebração da vida refeita pelo acto cerimonial que a escrita ou a filmagem produzem. Esse acto produz um corpo cerimonial, celebração que pede ao espectador revisitação. Ele cede, desde logo, «alimentando»-se das imagens, nas «salas escuras, o ecrã defronte»¹²¹.

¹¹⁷ (Ibid., Pág.130)

¹¹⁸ No texto acima citado: «Refazemos a natureza em imagens simbólicas que se podem interpretar literalmente»

¹¹⁹ Composição essa tão próxima da consideração de Novalis anteriormente citada: «A pura linguagem poética deve ser, porém, organicamente viva. [...] para atingir diversas ideias com Um só golpe.»

¹²⁰ No texto acima citado: «A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar.»

¹²¹ No texto “Cinemas”: «Alimentando-nos de imagens emendadas, de representações conjugadas simbolicamente, pontos fortes, [...]» e «filme, mágica prestidigitação tão calculadamente intempestiva nas pequenas salas escuras, o écran defronte.»

2. 2. O Corpo Cerimonial e o Gesto

O corpo cerimonial de que falo é primeiro aquele de que Deleuze nos fala num dar corpo ao pensamento (cinema-corpo-pensamento¹²²), ele refere-se principalmente ao corpo registado, àquele que actua dentro do filme, onde é preciso «impor-lhe um Carnaval [...] mas também extrair-lhe um corpo gracioso ou glorioso, para atingir finalmente o desaparecimento do corpo visível.». Esse *Carnaval*, vem lembrar-nos um cinema de Jean Rouch, um outro de Maya Deren, mas também aquele outro onde o *carnaval* impregnado no corpo actuante traduz uma posição, um estado humano, onde então o corpo (o actor) se dá a uma invisibilidade de si para tornar visível um estado ou a cerimónia que monta. A concepção de corpo cerimonial que Deleuze nos propõe (contraposta à de um corpo quotidiano¹²³, que está desprovido desse gesto cerimónia) está já ligada a uma imagem total da escrita e da imagem. Poema e filme, erguem-se numa unidade material que representa um “corpo” de imagem-pensamento. Ambos nos propõem uma celebração da existência através de uma linguagem. No cinema essa celebração aproxima-se à da poesia, dando origem a cenas cinematográficas que se podem ver como poemas visuais.

Um dos poemas visuais elaborados por Tarkovsky em “Zerkalo”, destacado da narrativa pelo tom sépia e pelo corte entre imagens semelhantes¹²⁴, é o momento em que um homem (personagem do pai) deita água sobre os longos cabelos de uma mulher (a mãe)^{xv}. Cena que decorre da seguinte forma: a criança que acorda e pressente o pai, sussurra-o. Uma peça de roupa branca é atirada ao ar, diante dela. O homem — pai — de pele humedecida pelo calor, deita água sobre os longos cabelos de uma mulher — mãe — esta levanta-se com o cabelo pendido sobre a face, como que revirada. Ao levantar-se afastamo-nos dela e vemos a sua figura isolada na casa que desaba, pelas paredes cai água escorrente, há uma chama incessante sobre um fogão, o tecto cai em pedaços. A mulher caminha e com os seus braços levantados acima do tronco, procura

¹²² Deleuze, A Imagem-Tempo: Cinema 2 (244 Assírio&Alvim, 2004)

¹²³ «O corpo nunca está no presente, contém o antes e o depois, a fadiga, a expectativa.», «A atitude quotidiana é o que coloca o antes e o depois no corpo, o tempo no corpo, o corpo como revelador do termo. A atitude do corpo põe o pensamento em relação com o tempo como com o fora infinitamente mais longínquo do que o mundo exterior.» Este corpo quotidiano está no pólo oposto ao do corpo cerimonial que fará passar o corpo quotidiano pela cerimónia, «introduzi-lo numa gaiola de vidro ou num cristal». Gilles Deleuze, A Imagem-Tempo: Cinema 2 (pág. 243,244, tradução por Rafael Godinho, Assírio&Alvim, Lisboa, 2004)

¹²⁴ A criança acorda e depois inicia-se o poema onde volta a acordar.

ajeitar o cabelo e aproxima-se de perfil a um espelho refractado. A imagem percorre, continuamente, texturas escurecidas para voltar a encontrar a mulher de cabelo seco, envolvendo-se num xaile. Pelas paredes continua a escorrer água e a mulher dirige o olhar e o movimento para outro lugar: para um reflexo de si envelhecida. Envolta no xaile, aproxima-se de uma representação primaveril de paisagem cujo vidro a reflecte e funde por segundos a sua face aos troncos da árvore. Passa a sua mão sobre a textura do reflexo na esperança de lhe remover a opacidade mas nada se altera com esse gesto.

No início desta cena Tarkovsky faz representar uma cerimónia que significa uma limpeza. uma lavagem de um passado na qual a água que lava, dará igualmente ao corpo um peso enorme — um passado, ou sentimentos que se querem limpar (que se referem à figura do pai, que está ausente e surge aqui, em sonho), então o pai afasta-se e a mãe fica só, com o peso do seu cabelo pendido.^{xvi} Como acto cerimonial a limpeza que está ligada ao corpo parece implicar imediatamente o seu oposto — a inevitável sujeição do espírito àquilo de que se limpa o corpo. As imagens que decorrem desta acção, deste gesto de limpeza, são as de um desmoronar do espaço em que o corpo está, da casa que o cerca. Há nelas um binómio presente, como se o corpo cerimonial revelasse ao mesmo tempo um acto de celebração e um acto de destruição, como se ambos fossem faces da mesma imagem.

Esta relação surge noutros momentos em que Tarkovsky trabalha o corpo e o espaço na representação cinematográfica como cerimonial. Em “Zerkalo”, um outro poema visual — o momento da levitação da mãe^{xvii} — irá revelar uma cerimónia do amor (onde o corpo é puro, envolto na brancura da roupa) e na qual é implicado o seu oposto: a distância do pai (que se afasta). E a levitação visível faz apenas denotar a relação do invisível, no espírito, no pensamento. Em “Offret”¹²⁵, Tarkovsky repete a representação do levitar, mas neste filme parece concretizar a ideia de levitação de forma mais complexa, pois a levitação não será usada formalmente destacada da narrativa do filme (como acontece em “Zerkalo”, pela remoção da cor) e integra, de facto, uma cerimónia de sacrifício. Trata-se de um corpo que se oferece a outro, que se une a ele, para que uma realidade se restabeleça — a da vida plena — sujeitando assim o corpo e conquistando com isso a limpeza do espírito.^{xviii}

¹²⁵ “O Sacrifício” último filme de Tarkovsky (1986)

Para alcançar a representação deste corpo cerimonial Tarkovsky desenvolve, ao longo de cada narrativa, a transformação de estados do corpo (dos personagens ou de um corpo espacial) que vem desde um quotidiano.¹²⁶ No conceito de *cinema-corpo-pensamento* de Deleuze, a noção do gesto¹²⁷ será a chave da transformação que existe de um corpo quotidiano ao corpo cerimónia, na qual «o *gestus* é o desenvolvimento das próprias atitudes» e o «corpo é sonoro como visível. Todas as imagens componentes da imagem se reagrupam sobre o corpo».¹²⁸

Na cena de “Zerkalo”, é o movimento do corpo que desperta o som (de água) e quando o corpo se levanta, a bacia com água já não está presente. Põe-se diante de nós uma outra figura já, a de um corpo que parece dar sinais de não saber bem onde está, ou o que irá fazer. Como se esse corpo fosse primeiro a cabeça da qual se lava o cabelo para depois, sem corte na imagem, ser já outro corpo que é submetido ao espaço jorrante, escorrente e que se interroga de estar nesse espaço, como se interroga do estado em que está. Depois há a expressão da mãe (o seu rosto) que mostra algum desconforto mas procura ajeitar-se, ficar bem, e quando se aproxima do seu reflexo não o contempla, mas detém-se. A câmara move-se e volta a encontrar a mulher num espaço contíguo ao que se desmorona (a água cai pelas paredes), e nesse movimento há também um gesto perceptivo. (mas que não constitui já, apenas, a imagem-percepção de Deleuze, ele está inserido na imagem-tempo implicando todas as demais). Esse gesto é também de passagem de um estado da personagem para outro, em que a mulher está antes a observar o espaço, mais distante (a face séria, o corpo encontra conforto num xaile, mesmo dentro das paredes escorrentes). A câmara move-se de novo, aproximando-se da sua face e transforma o gesto implicado na sua expressão: não é o espaço que a mulher observa mas o seu reflexo envelhecido, do qual se aproxima. É então que ela ergue a sua mão para o reflexo e procura retirar sujidade para ver melhor esse reflexo da sua face ou a representação da natureza sumida. A chama persiste atrás da mulher e dá-se o corte para a imagem a cores de uma chama que aquece uma mão feminina (que mais tarde no filme se faz corresponder a uma jovem da memória do autor, referente a paixões de juventude — esta imagem da mão isolada surge aqui a quebrar a imagem-tempo do poema visual, mais ligada à imagem-relação que tem o símbolo como signo genético).

¹²⁶ Como as imagens da mãe que espera sentada numa cerca, da primeira cena de “Zerkalo”. Anexo viii

¹²⁷ Baseando-se na noção de *gestus* de Brecht. Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo: Cinema 2* (pág. 246, tradução por Rafael Godinho, Assírio&Alvim, Lisboa, 2004)

¹²⁸ (Ibid., pág. 249)

A articulação do gesto da mãe sobre o reflexo com a chama que ainda arde atrás de si e esta chama quente remete-nos a um símbolo de vida, a pequena chama que ainda arde.¹²⁹

Será pelo gesto que se verifica de facto a mutação da postura de um corpo enunciado ou exaltado pelo filme, tornando-se o corpo invisível, i.e., fazendo ele apenas denotar todo um invisível que está impregnado no seu *gestus*, ocultando assim a visibilidade do próprio corpo actuante para dar a ver o invisível. Pois o corpo sofre o gesto e é assim transformado num outro corpo que, através do cabelo pendido, parece actuar até sobre a própria casa fazendo-a também ela pesar, cair, denotando o sentido poético do que, embora lavado, não se pode lavar. O corpo mescla-se ainda na dimensão do espaço e dá a ver, pelos movimentos e modelações nele, um estado que é mais inerente ao sentimento da personagem que à realidade que ela vive.

Relativamente à poesia, na visão da linguagem como gesto, Todorov cita R.P. Blackmur¹³⁰ para dizer que «O discurso poético distingue-se, porque aí as palavras tornam-se gestos, e «é pelo poder do gesto descoberto ou invocado, que um simples nome se transforma num símbolo rico e complexo»; «os gestos são os primeiros passos para a produção de símbolos.» Blackmur diz que o gesto verbal «“é aquilo que toma uma forma quando se identifica com o seu sujeito¹³¹” [...] e um símbolo é “aquilo que nós utilizamos para exprimir, de modo permanente, um sentido que não pode ser expresso inteiramente por palavras directas, ou por combinação de palavras”. As palavras tornam-se gestos quando produzem um sentido novo, ao aparecerem de novo.»¹³² Aqui o gesto executado é o próprio cinema, através de um enformar da perspectiva autoral (em que o autor também se move no filme para o criar).

Num momento de “Zerkalo” o realizador elabora uma representação se si próprio deitado numa cama, doente, é visitado pelo médico que não demonstra esperança. O diálogo desenrola-se e vemos a imagem do seu braço descoberto e de um pequeno pássaro ferido sobre os

¹²⁹ Como escreve Tarkovsky «O tempo é um estado: a chama em que vive a salamandra da alma humana.» Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo* (Pág. 64, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

¹³⁰ T. Todorov, *Os géneros do Discurso* (pág.108, Edições70, 1981)

¹³¹ este ‘sujeito’ é o da poesia, atravessado entre o sujeito no poema e o exterior dele, no autor.

¹³² Blackmur apud Todorov, *Os géneros do Discurso* (pág.108)

lençóis.^{xix} O médico fala com uma mulher misteriosa (que tinha surgido antes, na narrativa, ao seu filho Ignat), sobre o que o pode ter deixado (o protagonista) naquele estado. Fala-se de memórias e de culpa. Entretanto, num gesto cuidado e embalante, ele agarra o pássaro e solta-o no ar. Este gesto dotado de um ritmo e uma cadência próprios, descreve na cena, como desejava Tarkovsky, num símbolo unificado dessa culpa que o realizador vive. O sangue do pássaro que deixou de ser livre pela ferida intensa une-se à prisão do corpo contida na cama, que só exprime o seu estado. O plano, que desliza para ficar imóvel sobre esta imagem, é posto em movimento de relação com a narrativa total do filme. Ele não mostra, mas limita, não expõe, para lá dos seus limites o fora de campo, mas constringe o símbolo, num ângulo de filmagem inteiramente em relação com o interior do plano e do filme. O voo do pássaro representará, em última instância, o espírito que parte, que se liberta. No seu livro, Tarkovsky reafirma este seu sentimento aqui revelado poeticamente: «O filme tinha por objectivo reconstruir as vidas de pessoas que eu amara intensamente e que conhecia muito bem. Eu queria contar a história da dor de um homem por achar que não pode recompensar a família por tudo o que ela lhe deu. Ele sente que não a amou o suficiente, uma idéia que o atormenta e da qual não consegue se desvencilhar.»¹³³

O plano do corpo cerimonial no cinema é também um plano colocado já na acção que parte de uma perspectiva, que implicará não só um gestos como fazendo parte dele mas ainda um outro que o dirige do exterior — o do autor. Os poemas-visuais referidos anteriormente são representações de sonhos da infância do realizador que são restituídos pelo cinema, portanto o ponto de partida é interno, é uma imagem de pensamento. Quanto mais interna for a força do *olhar* que põe o filme como corpo cerimonial de algo, mais intensa é a atmosfera vivida e transcrita no plano. Tarkovsky escreve: «estou firmemente convencido de uma coisa (o que não significa que ela possa ser analisada): se um autor se deixar comover pela paisagem escolhida, se esta lhe evocar recordações e sugerir associações, ainda que subjectivas, isso, por sua vez, provocará no público uma emoção específica.»^{134(xx)}. Assim, quanto mais intenso for o sentimento colocado no plano pelo seu autor, mais perturbante e movente ele se torna para o espectador. Há uma relação efectiva entre a percepção do autor e a representação sensível que

¹³³ Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo* (Pág. 160, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

¹³⁴ Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo* (Pág. 28, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

criará. O fotógrafo Ansel Adams explicou-o ainda acerca da atmosfera ou ambiência de uma fotografia, que uma fotografia criativa ou artística é aquela onde está impressa uma equivalência entre o que se viu e o que se sentiu ao fazer a imagem.¹³⁵ E Fernando Gil diz-nos ainda, que há na representação sensível, como que, uma «coincidência total entre a imagem perceptiva e a aparência do objecto»¹³⁶.

Tarkovsky fala-nos no seu desejo de criar uma «impressão de vida» (nome que dá à percepção de uma imagem sensível): «Impressões isoladas [...] geraram em nós impulsos interiores, evocaram associações; objectos e circunstâncias permaneceram na nossa memória, [...] Será possível transmitir, através de um filme, essas impressões de vida? É evidente que sim;»¹³⁷, e acrescenta: «para que o público se impressione [...] da mesma maneira que você na ocasião, é preciso prepará-lo, criando um estado de espírito semelhante ao seu no momento em que ocorreu»¹³⁸.

Em “Cinemas”, Herberto Helder escreve o seguinte: «Alguns poemas já tinham ensinado uma sabedoria de olhar [...] e, pois, uma sabedoria de ver. Certas montagens poemáticas ditas espontâneas, inocentes (de que malícias dispõe a inocência?), [...] transitaram de poemas para filmes e circulam agora entre uns e outros [...]»¹³⁹ Pois que entre o poema e o cinema, um dá ao outro e torna a receber dele. É vaivém perpétuo entre a escrita que, como Herberto diz¹⁴⁰, inflama o pensamento, põe-no em acto irrompante, e as imagens inflamadas do cinema, que ardem na percepção, fixam-se nela. O *gesto de ver* está em relação com um pensar desse ver. É o gesto que coloca o pensamento em acção e que leva o homem a desejar torná-lo seu utensílio para a construção de representações de mundo. Num desejo de transformar a luz que, reflectida no mundo, dá a ver as formas deste à visão humana, para uma luz que, fixa uma representação na

¹³⁵ «quando alguém perguntou a Stieglitz: “Não percebemos esta conversa acerca de fotografia criativa e criatividade, com um meio mecânico. Como faz uma fotografia criativa?” — Ele respondeu que ele estava interessado em “sair por aí pelo mundo com a sua câmara, deparar-se com algo que o estimulasse emocionalmente, espiritualmente e esteticamente” — esqueçam todas estas palavras, não querem dizer muito, são apenas símbolos para algo mais profundo — “e eu vejo a imagem no olho da minha mente. Faço a fotografia e dou-vos a impressão como equivalente ao que vi e senti» Ansel Adams Master Photographers, BBC series (1983)

¹³⁶ Fernando Gil, “Problemas da Representação”, Filosofia e Epistemologia – III (pág.29, A Regra do Jogo, 1981)

¹³⁷ Andrei Tarkovsky (Pág.14, 22, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

¹³⁸ (Ibid.)

¹³⁹ Herberto Helder, em Cinemas

¹⁴⁰ Herberto Helder, em Cinemas, “O poema, o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente.”

imagem de pensamento, essa, todavia mutável na busca subjectiva de uma verdadeira forma de entendimento do mundo. Um *gesto de ver* presente no autor de cinema é, em todo o caso, um desejo de criação, um desejo de linguagem que traduza a linguagem de pensamento no seu todo.

É essa a “sabedoria do olhar” de que fala o poeta antes. E como Herberto Helder conclui, «A imagem é um acto pelo qual se transforma a realidade, é uma gramática profunda no sentido em que se refere que o desejo é profundo, e profunda a morte, e a vida ressurrecta. [...]»¹⁴¹. Assim é a poesia do cinema, que se deseja como supra-realidade, como nova imagem para o mundo e para o homem. Este desejo de criação de que falo baseia-se nas concepções de Aloïs Riegl, de um “*Kunstwollen*”, traduzido para o inglês por “*the will of art*”, que surge desde as formas mais antigas de arte e se estabelece como uma competição do homem com a própria natureza¹⁴². Tarkovsky relaciona-se com esta ideia de competição pelas formas materiais e sensíveis, primeiro porque «o processo de produção de qualquer obra consiste em lutar com o material, em esforçar-se para dominá-lo para obter a concretização plena e perfeita daquela ideia que continua viva para o artista em seu primeiro e imediato impacto.»¹⁴³ e depois porque «a criação artística [...] está ligada ao objectivo mais geral do conhecimento do mundo»¹⁴⁴. Mas este conhecimento não implica necessariamente uma vontade de verdade que, como vemos na análise de Deleuze à obra de Proust, a verdade será «resultante de uma violência no pensamento»¹⁴⁵ e não de uma vontade. Ao invés disso, Tarkovsky explica que «através da arte o homem conquista a realidade mediante uma experiência subjectiva.»¹⁴⁶. Entre o gesto de *um ver* e o desejo de ser um sujeito criador, o realizador instala-se na imagem do tempo. Uma vez que, ao trabalhar um gesto ele está já a impor um ritmo, uma vida dentro do quadro.

¹⁴¹ Herberto Helder, *Cinemas* (texto em anexo)

¹⁴² Art as a contest with nature: Wetttschaffen – competir | criar Aloïs Riegl, *Historical Grammar of the Visual Arts*, (pág.36, prefácio por Benjamin Binstock, MIT Press, Cambridge, 2004)

¹⁴³ Andrei Tarkovsky (Pág.109, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

¹⁴⁴ (Ibid. pág.9)

¹⁴⁵ «La vérité dépend d'une rencontre avec quelque chose qui nous force à penser et à chercher le vrai. (...) c'est le signe qui fait l'object d'une rencontre, c'est lui qui exerce sur nous cette violence.» 35 Gilles Deleuze, *Proust et les Signes* (p34-35, Puf Perspectives Critiques, Presses Universitaires de France, 6^e edition, 1983)

¹⁴⁶ Andrei Tarkovsky (Pág.40, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

2.3 Pressão do Tempo

Em “zerkalo”, na cena em que a mãe se vê obrigada a matar um galo^{xxi}, o realizador decide representar o desconforto que ela vive num plano desacelerado no tempo para causar mais impacto. Esta deformação é acompanhada por outros elementos na imagem que fazem com que o plano salte para fora da *imagem-acção* da cena e se constitua como *imagem-tempo*: como a água escorrente pelas paredes, que entra em relação com o poema visual que falámos antes^{xv}; ou no colocar do olhar do rosto em direcção à câmara. O realizador escreve o seguinte, acerca do mesmo: «teria todo o prazer em excluir a cena do galo [...]. Quando a protagonista do filme, exausta e prestes a desmaiar, pensa se vai ou não cortar a cabeça do galo, nós a filmamos em close-up, em alta velocidade nos últimos noventa fotogramas, e com uma iluminação evidentemente artificial. Uma vez na que na tela esta cena aparece em câmara lenta, obtém-se um efeito de alargamento da estrutura temporal — estamos levando o espectador a mergulhar no estado de espírito da protagonista, estamos retardando aquele momento, acentuando-o. Isso não é bom [...] Deformamos o rosto da actriz [...] como se estivessemos representando o papel por ela. Servirmos a emoção que desejamos, forçando a sua exteriorização através de nossos próprios meios — os do director. O estado de espírito do personagem fica excessivamente claro e legível. [...] sempre se deve deixar algo em segredo.»¹⁴⁷

Acerca da imagem-movimento, Deleuze explica que «é necessário que o movimento seja normal: é apenas se preencher condições de normalidade que o movimento pode subordinar-se ao tempo, e fazer dele um número que o meça indirectamente.»¹⁴⁸ Na obra de Tarkovsky dá-se precisamente o oposto, como explica o realizador, «a distorção do tempo pode ser uma maneira de lhe dar expressão rítmica. Esculpir o tempo!»¹⁴⁹. Todos os seus filmes elaboram articulações com o próprio tempo. Se por um lado, o cinema de Tarkovsky é já particular por o realizador filmar cada plano (mesmo quando subordinado ao movimento normal¹⁵⁰) com um ritmo contemplativo nos movimentos humanos. Esse ritmo irá respeitar a acção de cada corpo

¹⁴⁷ Andrei Tarkovsky (Pág.129, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

¹⁴⁸ Deleuze, A Imagem-Tempo : Cinema 2 (pág. 55, Assírio&Alvim, 2004)

¹⁴⁹ Andrei Tarkovsky (Pág.144, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

¹⁵⁰ 25fps

individual dentro do plano — vimos isso acontecer na segunda cena do filme, entre o médico e a mãe, e compreendemos que o realizador dirige os seus actores para que se movimentem dessa forma, cada gesto é relevante. Por outro lado, sabemos que a desconstrução dessa normalidade é iminente e pode iniciar-se em qualquer plano que o autor queira enfatizar uma expressão, um gesto, ou o próprio tempo. Desse modo Tarkovsky acaba por ter de desvalorizar a montagem como motor da imagem do tempo¹⁵¹. Uma vez que a sua «imagem cinematográfica nasce durante a filmagem, e existe no interior do quadro. Durante as filmagens, portanto, centro-me na passagem do tempo no quadro, para reproduzi-la e registrá-la.»¹⁵² Este nascimento de que fala, relembra-nos um *segundo nascer do filme* de que fala Bresson, pretende-se, inclusivé, um nascimento mais acabado por dotar já cada plano de um valor temporal, cuja modificação pela montagem se torna de imediato constrangida.

Tarkovsky diz-nos que um «tempo específico que flui através das tomadas¹⁵³ cria o ritmo do filme, e o ritmo não é determinado pela extensão das peças montadas, mas, sim, pela pressão do tempo que passa através delas. A montagem não pode determinar o ritmo (neste aspecto, ela só pode ser uma característica do estilo) [...] O tempo, impresso no fotograma, é quem dita o critério de montagem.»¹⁵⁴. Gilles Deleuze escreve, portanto, que a montagem muda assim de sentido incidindo sobre a imagem-tempo: «a montagem, representação indirecta do tempo, para comunicar ambos [o plano e a imagem-movimento] numa imagem-tempo directa, um determinando a forma ou antes a força do tempo na imagem, o outro as relações de tempo ou de força na sucessão das imagens (relações que não se reduzem precisamente à sucessão, nem a imagem se reduz ao movimento).»¹⁵⁵

Este factor de *pressão do tempo* no filme será a grande tese de Tarkovksi: «A consistência do tempo que corre através do plano, sua intensidade ou “densidade”, pode ser chamada de pressão do tempo; assim, então a montagem pode ser vista como a união de peças feita com base

¹⁵¹ Numa primeira tese de Deleuze: «A montagem é a composição, o agenciamento das imagens-movimento como constituindo uma imagem indirecta do tempo.» (Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento: Cinema 1*, pág. 48); e «é a própria montagem que constitui o todo, e nos dá desta maneira a imagem do tempo.» (Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, pág. 53)

¹⁵² Andrei Tarkovsky (Pág.135, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

¹⁵³ Termo brasileiro para “planos”.

¹⁵⁴ Andrei Tarkovsky (Pág.139, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

¹⁵⁵ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo: Cinema 2* (pág. 63, Assírio&Alvim, 2004)

na pressão do tempo existente em seu interior. A unificação do impacto das diferentes tomadas será obtida mantendo-se a pressão, ou o impulso.»¹⁵⁶ Sofrendo essa pressão do tempo as imagens da obra de Tarkovsky estão já fora do alcance das imagens que Deleuze identifica na imagem-movimento, uma vez que o realizador abordou sempre as matérias da memória, da percepção e do sonho; e todas elas acabam por surgir dentro da *imagem-tempo*. Tarkovsky diz que «o fator dominante e todo-poderoso da imagem cinematográfica é o ritmo, que expressa o fluxo do tempo no interior do fotograma. A verdadeira passagem do tempo também se faz clara através do comportamento dos personagens, do tratamento visual e da trilha sonora»¹⁵⁷ E isso tem a ver com o que escreve no início do seu livro, que o que lhe «agrada extraordinariamente no cinema são as articulações poéticas, a lógica da poesia. Parecem-me perfeitamente adequadas ao potencial do cinema enquanto a mais verdadeira e poética das formas de arte.»¹⁵⁸ Tais articulações vêm instalar as *peças*¹⁵⁹ do filme como unidades poéticas que encontram um ritmo na sua articulação.

Em “Zerkalo”, Tarkovsky vive e reflecte a poesia de seu pai, Arseni Tarkovsky, e por vezes somos detidos no fluxo da narrativa das imagens pela introdução da poesia recitada que é apenas indício de uma outra que se concretizará pela imagem. Pela montagem, o realizador une os planos de imagem e de som que deixam ver um determinado mundo de signos, que entram antes e depois em relação com os demais. No início do filme, depois da cena em que a mãe é visitada pelo médico, a imagem dessa mãe é subitamente perscrutada pela ausência do pai — Arseni Tarkovsky (poeta) é quem recita o próprio poema que se articula com as imagens.¹⁶⁰ A forma do poema de Arseni no filme emerge primeiro no som. Existindo primeiramente no som ela é imediatamente colocada no espaço fílmico como se fosse uma dimensão deste, mesmo se vindo de um exterior que só a montagem, pelos desejos de um autor, pode transportar para o interior fílmico. Nesta articulação o autor faz reflectir nas imagens a memória de um presente que rememora o passado do poema (um passado dentro de um passado tornados presente, uma

¹⁵⁶ Andrei Tarkovsky (Pág.139, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

¹⁵⁷ Andrei Tarkovsky (Pág.134, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

¹⁵⁸ (Ibid., pág.16)

¹⁵⁹ Que não são os planos, mas unidades poéticas.

¹⁶⁰ Tarkovsky gravou os poemas do seu pai, recitados pelo próprio, para integrarem o filme. Numa brevíssima conversa, ocorrida em Novembro de 2011, por ocasião da exposição e debates sobre a obra e polaroids de Andrei Tarkovsky, no CCB em Lisboa, o seu filho Andrei Tarkovsky, falou do quão exausto o seu avô ficou com a exigência do realizador ao gravar inúmeras vezes os poemas, para atingir as entoações correctas e que corresponderiam melhor às imagens já filmadas.

vez na filmagem, outra vez na montagem e outra na tela). As imagens^{xxii} surgem como superfície sensível ao poema, tornam-se espelho dele na medida em que são tocadas pelas imagens dos seus signos e os reflectem na reacção que por ele é desencadeada — a tristeza da mãe que vagueia pela casa ou observa o exterior. Sendo externo à imagem o poema vem marcar ainda mais intensamente os signos nele contidos, de uma ausência que põe a mãe em lágrimas, como se este poema se substituísse aos pensamentos desta mãe.

É então que surge a primeira chave de articulação poética do filme, terminado o poema o som é preenchido pelo o ladrar dos cães, reverberado e depois um chamar aflito de alguém do exterior. Somos subitamente devolvidos à narrativa (mas não chegámos mesmo a ficar suspensos dela) — a mãe vem dizer às crianças que há um fogo^{xxiii} e desde o instante em que elas saem para ver, inicia-se um plano sequência. Nesse plano o som dá a ver os momentos rítmicos da imagem, como se a desse a ver por parcelas, intensificando os momentos para os pôr em representação, adquirindo uma função não de corte entre planos de imagem (como faria a montagem) mas de tensões e uniões entre as imagens dentro do plano. Como Deleuze apoia, «É preciso juntar à imagem óptica e sonora forças imensas que não são as de uma consciência simplesmente intelectual, nem mesmo social, mas de uma profunda intuição vital»¹⁶¹ Essa intuição é a força que constrói imagem e som como representação sensível na imagem do cinema. O ritmo desta cena parece determinar o do fluir de uma imagem especial, que une imagens de espaços contíguos através de reflexos ou personagens que vão surgindo, e a imagem parece ser como a visão de alguém que está presente e olha para isto ou aquilo que lhe prende a atenção. Mas a câmara não acompanha ninguém, nem mesmo a criança que representa a infância do realizador, ela existe ali como qualquer uma das outras personagens, ou melhor, como nenhuma delas, movendo-se pelo ritmo, pelo tempo que cada figura humana faz escoar dos seus gestos e movimentos.

Tarkovsky diz-nos que o realizador «revela sua individualidade sobretudo através do ritmo, da sua percepção do tempo. O ritmo dá cor a uma obra, imprimindo-lhe marcas estilísticas. Ele não é inventado, nem composto em bases arbitrárias e teóricas, mas nasce espontaneamente num filme, em resposta à consciência inata da vida que tem o diretor, à sua

¹⁶¹ Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo: Cinema 2* (pág. 37, tradução por Rafael Godinho, Assírio&Alvim, Lisboa, 2004)

“procura do tempo”.»¹⁶² Esta sua *procura do tempo* parece-nos evocar a obra de Proust onde, como Deleuze nos revela, «Os signos de arte, por fim, dão-nos um tempo encontrado, tempo original absoluto que compreende todos os outros.»¹⁶³ e «é no tempo absoluto da obra de arte que todas as outras dimensões se unem e recuperam a verdade que lhes corresponde», ou a sua verdade.

É o filme da memória, “Zerkalo”, onde a indescirnibilidade do centro para o qual ela se dirige é a dimensão da narrativa. Só é possível compreender a quem se dirigem estas memórias (mais do que ao espectador) se na compreensão de um tempo único, signo total do filme, que fecha em si o seu centro, o autor.

Tarkovsky escreve, acerca da criação do filme: «Em geral, a poesia da memória é destruída pela confrontação com aquilo que lhe deu origem. Ocorreu-me, então, que se podia elaborar um princípio extremamente original a partir dessas propriedades da memória, o qual poderia servir de base para a criação de um filme de extraordinário interesse. Exteriormente, a disposição dos acontecimentos, das acções e do comportamento do protagonista seria alterada. O filme seria a história de seus pensamentos, lembranças e sonhos. E então, sem que ele aparecesse em momento algum — pelo menos da forma como se costuma fazer num filme tradicional — seria possível obter-se algo de extremamente significativo: a expressão, o retrato da personalidade individual do herói, e a revelação do seu mundo interior. Em alguma parte, aqui, encontra-se um eco da imagem do herói lírico personificado na literatura, e, certamente, na poesia; nós não o vemos, mas aquilo que pensa, o modo como pensa, e sobre o que pensa criam dele uma imagem vívida e claramente definida. Isso tornou-se, subsequentemente, o ponto de partida para a criação de “O Espelho”.»¹⁶⁴

¹⁶² Esta sua consciência inata parece querer apenas vincar a noção de uma percepção individual que se pode exprimir. Andrei Tarkovsky (Pág.143, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

¹⁶³ «Les signes de l'art, enfin, nous donnent un temps retrouvé, temps originel absolu qui comprend tous les autres.»; «Et c'est dans le temps absolu de l'oeuvre d'art que toutes les autres dimensions s'unissent et trouvent la vérité qui leur correspond.» Gilles Deleuze, Proust et les Signes (p34-35, Puf Perspectives Critiques, Presses Universitaires de France, 6^e édition, 1983)

¹⁶⁴ Andrei Tarkovsky (Pág.30, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

2.4 Dimensão Subjectiva

«Eu penso que a memória entra pelos olhos. Há umas partes inflamáveis nas paisagens, as que regressam quando vemos a memória a mover-se de fora para dentro. Ou então o poema vitaliza a vida se a toca nalguns pontos. O poema gera uma vida nesses pontos tocados.»¹⁶⁵ é o que escreve Herberto Helder em “Photomaton & Vox”. Em “Zerkalo” o *gesto de ver* só se dá a ver pelo que já é visto (onde todos os planos são dotados de uma dimensão subjectiva), uma vez que ele remete para o ver do autor, que está fora do filme ou invisível dentro dele. Noutro dos seus filmes, “Nostalgia”, esse gesto surge representado diversas vezes. O protagonista de “Nostalgia” não pára de se deixar inflamar por essa sua memória, instalando o seu tempo num tempo poético onde por vezes as dimensões da percepção se mesclam.¹⁶⁶

Em 1983, Andrei Tarkovsky, exilado em Itália, realiza “Nostalgia”. No início do filme fala-se de temas como a intraduzibilidade da poesia, a necessidade de «destruir as fronteiras» (do Estado¹⁶⁷), para que pudesse existir um conhecimento mútuo entre pátrias, línguas, poesias. Relembra-se os grandes poetas (russos, italianos) e a não necessidade de traduzir a música (trauteada, do coração). E depois, o olhar para trás — de imediato para a memória da família^{xxiv} (e assim o olhar para a pátria que deixou, com o mesmo sentimento de perda, para trás)¹⁶⁸. Em “Nostalgia” há uma mulher que procura o poeta russo, exilado, como amante, mas esse está para sempre exilado. A imagem da sua mulher, da sua pátria não fazem parte do chão que pisa a não ser sob a forma desse fluxo constante de memórias que invade a percepção, que invade o silêncio sem que dele possa brotar o desejo de retornar.

Esse fluxo de memórias é colocado poeticamente no filme, na articulação entre as imagens de um presente fílmico com as imagens sépia de um outro espaço, de outros rostos, com

¹⁶⁵ Herberto Helder, “Photomaton & Vox” (pág. 146, Assírio&Alvim, 3ª edição, Lisboa, 1995)

¹⁶⁶ Como acontece na cena da sua visão sobre a paisagem da terra.^{xxv}

¹⁶⁷ Mas, a compreender, também aquelas entre poesia e cinema.

¹⁶⁸ Tarkovsky escreve sobre o filme: «fiquei surpreso ao perceber a precisão com que meu estado de espírito foi transferido para a tela quando estava fazendo o filme: uma profunda, e cada vez maior, sensação de perda, de estar diante da casa e dos entes queridos, preenchia cada minuto da vida. Foi a esta consciência inexorável e insidiosa da nossa dependência do passado, semelhante a uma doença cada vez mais difícil de suportar, que dei o nome de “Nostalgia”[...]» Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo* (Pág.248, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

um outro tempo (*slow motion* a que Tarkovsky recorre), que provoca no espectador a reminiscência de percepções alheias a um presente, como se, também ele, perdido nos seus pensamentos, acesse a uma memória pelo mesmo meio que o autor a provoca — separando-a da imagem do presente, modificando-a para “percepcionar” melhor, na distância. É isso que Tarkovsky dá a ver, um olhar mais demorado e ecoado. E o espaço fílmico desenha, uma vez mais, o tempo sonoro, imagem e som fazem parte dessa desaceleração perceptiva.¹⁶⁹ Como se se tratasse de um constante elucidar do personagem e, por conseguinte, desse seu percurso interior para o espectador, as imagens-lembrança ou imagens-sonho encontram-se, também aqui num circuito maior de relações com a imagem-tempo, e colocam o personagem num movimento (o do pensamento) que gera novas imagens, como se numa descoberta constante de si próprio, através apenas daquilo a que, de si, acede. Tarkovsky recolhe, do âmago dos seus personagens (cuja densidade se deseja tão próxima do seu autor), a visão de si próprios, a mutação constante dos seus pensamentos e estados de alma. O filme torna-se cada vez mais fluxo interno, cada vez mais “sépia” para transmitir simbolicamente a presença dos fantasmas da memória.

“Nostalgia” percorre a pátria interna do autor que só encontra resposta na unificação entre memória e existência, em *nostalgia*, na «ânsia pela totalidade dessa existência»¹⁷⁰. A sua casa infinitamente sua pátria e vice-versa, tomam-se na esperança de que no fim, se possam unir.¹⁷¹ E Tarkovsky escreve sobre o seu personagem: «a situação do próprio Gorchakov, do estado mental em que o vemos, claramente consciente de que é um marginal que só à distância pode observar a vida das outras pessoas, esmagado pelas lembranças do passado, pelos rostos dos que lhe são caros e que lhe tomam de assalto a memória juntamente com os sons e os cheiros da pátria.»¹⁷² como se escrevesse sobre si mesmo, mas onde mesmo essa distância de que fala, de só nela se poder observar tudo, se liga tão intensamente à posição do espectador. Essa distância vivida pelo personagem de “Nostalgia”, entre si e a sua memória, tão bem o aparta desse outro tempo como o atrai cada vez mais para si. Um tempo passado e um seu presente parecem coincidir a cada

¹⁶⁹ Essa desaceleração do tempo no plano é, paradoxalmente, uma aceleração mecânica de captura pela câmara, pois para criar o *slow motion* na imagem da película era necessário que se filmassem mais do que 25 fotogramas por segundo, usando para tal muito mais filme do que o normal em cada segundo, por vezes 72fps.

¹⁷⁰ cito Andrei Tarkovsky acerca de “Nostalgia”, *Esculpir o Tempo* (pág. 246, Martins Fontes, 1998)

¹⁷¹ Esta sua esperança vai ao encontro de uma nota de Deleuze sobre Nietzsche que define a memória como conduta de promessa: «constituo uma memória para ser capaz de prometer, de manter uma promessa» Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo: Cinema 2* (pág. 75)

¹⁷² Andrei Tarkovsky acerca do protagonista de “Nostalgia”, em *Esculpir o Tempo* (pág. 244, Martins Fontes, 1998)

resquíio de vida revivido através da representação fílmica. A distância que há dentro de si, é a de um espaço longínquo e de um tempo esgotado, contudo, ambos, iminentemente próximos. Assim constrangido o sujeito que os relembra, o acesso a estes é melhorado, torna-se mais frequente e directo, e a distância não exerce outra função senão a de ser lembrada, forçando a aproximação.

Mas é também desta aproximação que Deleuze nos diz já não ser na imagem-lembrança que se define esta «nova dimensão da subjectividade [...] a imagem-lembrança não é virtual, ela actualiza por sua própria conta uma virtualidade (que Bergson chama “lembrança pura”) [...] ela não nos entrega o passado, mas representa apenas o antigo presente que o passado “foi”»¹⁷³. Pois que «a memória nunca poderia evocar e contar o passado se ela não estivesse já constituída no momento em que o passado estivesse ainda presente, logo, numa finalidade por vir. [...] é no presente que se faz uma memória.»¹⁷⁴ Se assim acontece no mesclar de imagens em “Nostalgia”, em “Zerkalo” essa nova dimensão da subjectividade é inerente a todo o filme. Não se trata de o filme não ter um presente também, em relação ao qual actualiza todo o passado, mas é o próprio passado dimensão presente desse tempo total, da sua imagem-tempo.

Em “Zerkalo” o realizador concretiza a sua vontade de criar uma *impressão de vida*, através das imagens vivas de um protagonista invisível. A memória e os sonhos aparecem unidos ao tempo presente pela sua própria visão ou, por vezes, nas suas memórias, entramos ainda no eixo da sua percepção e ficamos diante da impossibilidade de definir a imagem como imagem-percepção deste ou daquele personagem. Além do uso de recursos estilísticos como as imagens a sépia ou o *slow motion*, da obra de Tarkovsky, uma característica denotativa desta nova dimensão perceptiva é a que Deleuze identifica como «“enquadramento insistente”, “obcecado”»¹⁷⁵ na linguagem de um realizador. Que faz parte de toda uma noção acerca da imagem cinematográfica, introduzida por Pier Paolo Pasolini: a de uma *Subjectiva Indirecta Livre*. Acerca desta ideia de Pasolini, é Deleuze quem escreve que no cinema se podem «ver imagens que se pretendem objectivas ou subjectivas; mas, aqui, trata-se de outra coisa, trata-se

¹⁷³ Gilles Deleuze, A Imagem-Tempo: Cinema 2 (pág. 77)

¹⁷⁴ Gilles Deleuze, A Imagem-Tempo: Cinema 2 (pág. 75)

¹⁷⁵ «que faz que a câmara espere que uma personagem entre no quadro» IM108 Como acontece na cena do fogo, em que as personagens se movem pelo espaço saindo e entrando no enquadramento.

de ultrapassar o subjectivo e o objectivo na direcção de uma Forma pura que se ergue em visão autónoma do conteúdo. Nós não estamos diante de imagens subjectivas ou objectivas; somos apanhados numa correlação entre uma imagem-percepção e uma consciência-câmara que a transforma.»¹⁷⁶ Antes, vimos que o gesto cerimonial, nos poemas visuais de Tarkovsky, dá relevo à sua própria expressão. E há, efectivamente, uma linguagem que devirá do gesto duplo dos movimentos no tempo e do tempo na imagem, i.e., dos gestos na imagem articulados ao próprio *gesto de ver* (é essa *consciência-câmara*) que vem introduzir toda uma dimensão poética no cinema.

A existência de uma linguagem no cinema é uma ideia que Deleuze começa por rejeitar quando escreve acerca de Tarkovsky¹⁷⁷, que este, nos seus escritos, «chama figura ao que exprime o “típico”, mas exprime-o numa pura singularidade, algo de único. Mas, enquanto os signos encontram a matéria na imagem-movimento, enquanto formam as características singulares de expressão de uma matéria em movimento, correm o risco de evocar ainda uma generalidade que os confundiria com uma linguagem. A representação do tempo só é extraída por associação e generalização, ou como conceito. [...] Tal é a ambiguidade do esquema sensorial motor, agente de abstracção. É somente quando o signo se abre directamente sobre o tempo, quando o tempo fornece a própria matéria sinalética, que o tipo, tornado temporal, se confunde com a característica de singularidade separado das suas associações motoras. É aí que se realiza o voto de Tarkovsky: Que “o cinema consiga fixar o tempo nos seus índices [nos seus signos] perceptíveis pelos sentidos”.» Ora através de um gesto cerimonial, de que é tomada a natureza (em que as árvores fustigadas pelo vento dão a ver continuamente um tempo que é o da percepção e da memória do autor); ora pela água que escorre (da chuva ou pelas paredes) num tempo especial, que parece querer dar a ver o seu movimento entre todos os outros; é o que o cinema de Tarkovski faz.

Deleuze, no seu último capítulo de “A Imagem-Tempo: Cinema 2”, diz mesmo que o cinema não é mesmo sequer uma linguagem. Mas, tal como começa por abordar o porquê de ela não o ser na imagem-movimento, depreende depois que esse «novo automatismo» (referindo-se

¹⁷⁶ Gilles Deleuze, A Imagem-Movimento: Cinema 1 (pág. 108)

¹⁷⁷ Gilles Deleuze, A Imagem-Tempo: Cinema 2 (pág. 63)

ao cinema da imagem-movimento) «não vale nada em si mesmo se não estiver ao serviço de uma poderosa vontade de arte, obscura, condensada, aspirando a desenvolver-se por movimentos involuntários que não a constanjam. Uma vontade de arte original [...]: a substituição da imagem-movimento pela imagem-tempo.»¹⁷⁸ Por outro lado, Deleuze dá-nos a entender que a possibilidade do cinema ser linguagem é tão mais forte quanto mais este se aproximar de uma Imagem-Tempo. E a negação do cinema como linguagem deve-se primeiro à compreensão de que a Imagem-Movimento que o constitui se torna, senão, esse possível autómato de uma forma orgânica, mecânica, estabelecida pela articulação entre imagem, movimento, cortes e suspensões, pela montagem, a priori.

A Imagem-Movimento continha aquela outra, singular, da imagem-percepção, que, no cinema de Tarkovsky, já não se dá a ver apenas como ligação ao movimento dos personagens, ao seu esquema sensorial motor, mas que se vem ligar ao “gesto” nesse movimento, à forma como eles vêem no tempo, e já não são as suas percepções, a forma de ver que está no plano, mas é a que o realizador vem imprimir como sendo a sua própria forma de ver *a forma de ver do personagem*. Assim, na imagem-tempo deste cinema, o tempo poético de um cinema-poesia é aquele em que o autor age através do seu ver, do seu gesto de ver, é o tempo em que se representa uma imagem do pensamento do autor através da acção dos elementos que decorrem e actuam no tempo. Tantos são os planos de Tarkovsky que se situam, ora entre percepção do personagem, ora entre memória, ora entre sonho, não sendo nenhum deles^{xxv}; o plano torna-se signo total, não generalizante como pensa Deleuze, mas de um pensamento interior e perceptivo ao mesmo tempo, que não se indiferencia da linguagem do autor uma vez que é ele que constrói a linguagem das visões do personagem.

É, depois, Deleuze quem pergunta: «este desdobramento ou esta diferenciação do sujeito na linguagem, não a encontramos no pensamento e na arte? É o Cogito: um sujeito empírico não pode nascer ao mundo sem se reflectir ao mesmo tempo num sujeito transcendental que o pensa, e no qual se pensa. E o cogito da arte: não há sujeito que aja sem um outro que o olhe a agir, e que o apreenda como agido, tomado sobre si a liberdade de que ele se despossui. "Daí dois egos diferentes de que um, consciente da sua liberdade, se ergue em espectador independente e uma

¹⁷⁸ Deleuze, A Imagem-Tempo : Cinema 2 (pág. 339, Assírio&Alvim)

cena que o outro jogaria de um modo maquinal. Mas este desdobramento nunca vai até ao fim. É antes uma oscilação da pessoa entre dois pontos de vista sobre ela própria, um vaivém do espírito...”, um estar-com.»¹⁷⁹

Por sua vez, Pier Paolo Pasolini explica-nos que «o filme que se vê e se aceita normalmente é uma “Subjectiva Indirecta Livre”, por vezes irregular e aproximativa (...) o realizador serve-se do “estado de alma psiquicamente dominante do filme” (...) Por baixo deste filme, corre o outro filme – o filme que o autor teria feito mesmo sem o pretexto da mimésis visual do seu protagonista: um filme de carácter inteira e livremente expressivo-expressionista.»¹⁸⁰ E propõe-nos o cinema como linguagem, na medida em que este «comunica [...] ele próprio assenta num património comum de signos. [...] há todo um mundo, no homem, que se exprime sobretudo através de imagens significantes (podemos inventar por analogia, o termo *im-signo*): trata-se do mundo da memória e dos sonhos. [...] as imagens ou *im-signos* não estão organizados num dicionário e não possuem uma gramática, são todavia património comum.»¹⁸¹ Este *Im-signo* «é uma imagem que pertence à nossa memória visual e aos nossos sonhos: se a contemplarmos na realidade “ela diz-nos qualquer coisa”.»¹⁸². Prossegue: «não existem, na realidade, objectos brutos: todos são suficientemente significativos na sua natureza para se tornarem signos simbólicos. Eis porque é lícita a operação do autor de cinema: ele escolhe uma série de objectos, ou coisas, ou paisagens, ou pessoas, como sintagmas (signos de uma linguagem simbólica) os quais, *se têm uma história gramatical histórica inventada no momento* – como se fosse um *happening* dominado pela ideia da escolha e da montagem – *têm contudo, uma história pré-gramatical já longa e intensa.*»¹⁸³.

Será através desta possível linguagem que Andrei Tarkovsky quer comunicar as suas visões aos espectadores. Na qual, como escreve, «a única objectividade possível é a do autor, que se tornou, portanto, subjectiva.»¹⁸⁴. Tarkovsky não cessa de nomear no cinema essa capacidade de comunicação: «A arte é uma metalinguagem com a ajuda da qual os homens tentam

¹⁷⁹ Citando Bergson. Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento: Cinema 1* (pág. 107)

¹⁸⁰ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo Hereje*, (pág.149, Assírio & Alvim, 1981)

¹⁸¹ (Ibid., pág. 137-140)

¹⁸² (Ibid., pág.140)

¹⁸³ (Ibid., pág.140)

¹⁸⁴ Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo* (Pág. 180)

comunicar-se entre si, partilhar informações sobre si próprios e assimilar a experiência dos outros.»¹⁸⁵; «no cinema, as obras de arte procuram formar uma espécie de concentração da experiência, concretizada pelo artista em seu filme: é como se este fosse uma ilusão da verdade, a sua imagem. A personalidade do director define a forma das suas relações com o mundo e delimita suas ligações com o mesmo; e o mundo por ele percebido torna-se ainda mais subjectivo através da sua escolha dessas ligações. Chegar à *verdade* de uma imagem cinematográfica — estas são meras palavras¹⁸⁶, a formulação de um sonho, uma declaração de intento que, no entanto, a cada vez que se realiza, torna-se uma demonstração do que há de específico na escolha feita pelo director, do que há de exclusivo em seu ponto de vista. Procurar a *própria* verdade (e não pode existir nenhuma outra verdade “comum”) é procurar a linguagem *específica* de cada um, o sistema de expressão destinado a dar forma às ideias pessoais de cada um.»¹⁸⁷

“Zerkalo” fará este seu voto, de se dar a ver como uma verdade própria do autor, e consegue unificar não só essa espécie de verdade como uma linguagem pessoal de construção da imagem. Assim, o cinema atinge a sua expressão própria porque é ele a forma de expressão mais fiel a uma visão, a um olhar, a esse olhar que sonda tudo com o pensamento.¹⁸⁸ Como é base do filme, a imagem quer sempre dar a ver, não exactamente o que mostra, mas o que é implicado na sua construção e no seu resultado. Ela encontra a câmara como esse ser que observa uma determinada realidade.

Primeiro Pasolini escreve que o «Discurso Indirecto Livre. Trata-se, muito simplesmente, da imersão do autor na alma da sua personagem e da adopção, portanto, pelo autor não só da sua psicologia como da língua daquela.»¹⁸⁹, para depois nos falar de uma língua e de uma linguagem.¹⁹⁰ A linguagem será um «código de decifração cinematográfica análogo ao da

¹⁸⁵ Andrei Tarkovsky (Pág.42, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

¹⁸⁶ Não sendo linguístas, os artistas frequentemente procuram exprimir-se usando as palavras como símbolos de ideias. E a verdade aqui nomeada por Tarkovsky não deixa de ser aquela da sua experiência.

¹⁸⁷ (Ibid., pág. 99-100)

¹⁸⁸ Que se pôde antes interpretar na poesia de Herberto Helder.

¹⁸⁹ Pier Paolo Pasolini, Empirismo Hereje, (pág.143, Assírio & Alvim, 1981)

¹⁹⁰ «filme (linguagem de arte: metalinguagem de uma langue que, como todas as langues é puramente deduzida»; «a langue dos filmes é a própria realidade»; «Objecto da Realidade, representa-se, evocado na sua fisicidade, na imaginação. O não verbal, por conseguinte, não é senão uma outra verbalidade: a da Linguagem da Realidade. Quer eu empregue a escrita quer o cinema não faço mais que evocar na sua fisicidade, traduzindo-a a Língua da Realidade.» Pier Paolo Pasolini, Empirismo Hereje, (pág.215, 208, 218, Assírio & Alvim, 1981)

decifração da realidade. Isto implica a definição da realidade como linguagem.»¹⁹¹

Tarkovsky paira sob a mesma ideia: «O cinema nasceu como um meio de registrar justamente o movimento da realidade: concreto, específico, no interior do tempo e único»¹⁹². O cinema poético parece querer invocar, pelo estilo da sua forma de olhar o mundo, o próprio mundo. Por fim, Pasolini irá fazer uma distinção, a de que, sendo a realidade ela própria uma linguagem¹⁹³ o «cinema será antes uma «linguagem de arte»¹⁹⁴.

¹⁹¹ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo Hereje*, (pág.217, Assírio & Alvim, 1981) «A subjectiva é, portanto, o limite realista máximo [...] não é concebível “ver e ouvir” a realidade no seu acontecer sucessivo senão de um único ângulo visual de cada vez: e este ângulo visual é sempre o de um sujeito que vê e ouve.» (Ibid., pág.193)

¹⁹² Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo* (Pág. 110, Martins Fontes, São Paulo, traduzido do inglês por Jefferson Luiz Camargo, 2002)

¹⁹³ E «a todo o momento, a realidade é ela própria poética.» (Ibid., pág.209)

¹⁹⁴ Pier Paolo Pasolini, *Empirismo Hereje*, (pág.216, Assírio & Alvim, 1981)

3. O Reflexo Revisitável

3.1 Actual e Virtual – a Imagem-Espelho

Edmundo Cordeiro, no seu estudo “Actos de Cinema”, debruça-se sobre o tempo da *imagem cristal* de Deleuze, imagem essa onde, não só se unificam imagem-movimento e imagem-tempo, como a imagem do tempo contém em si «duas imagens-tempo: uma tendo que ver com a *coexistência*, outra com o *diferenciar-se*: “uma fundada no passado e a outra no presente” (IT,129)»¹⁹⁵ Na imagem-tempo do cristal unificam-se assim «as camadas de passado» e as «pontas de presente», onde «a coexistência de camadas de passado virtual, a simultaneidade de presentes desactualizados, são dois signos directos do Tempo em pessoa.». Esses signos não só nos dão a imagem do tempo do cinema (imagem-tempo) como a imagem-espelho do tempo, formulando um seu duplicado na imagem virtual do espectador.

Em “Diálogos”, Deleuze exprime uma visão entre imagens reais e imagens virtuais que acercam a percepção do homem: «Uma percepção real rodeia-se de uma névoa de imagens virtuais que se distribuem por circuitos móveis cada vez mais afastados, cada vez mais amplos que se fazem e desfazem.»¹⁹⁶. Como no filme “Zerkalo”, que se faz rodear em contínuo pela representação de imagens de percepção da memória, do sonho e da realidade vivida do autor, bem como imagens de pensamento, essas imagens (do olhar e do pensar, inscritas no filme) estão presentes num plano de pensamento que é sucessivamente construído e ampliado.

É Deleuze quem escreve que um «plano de imanência compreende simultaneamente o virtual e a sua actualização, sem que possa haver um limite assinalável entre os dois. [...] A actualização do virtual é a singularidade, enquanto o próprio real é a individualidade constituída. O real cai fora do plano como um fruto, enquanto a actualização o reporta ao plano como àquilo

¹⁹⁵ Edmundo Cordeiro sobre Imagem-Tempo de Gilles Deleuze, em Actos de Cinema (pág.111, Angelus Novus Editora, 2004)

¹⁹⁶ Baseado nas noções de Henri Bergson. Deleuze, Diálogos (pág. 180-181, Relógio d’Água)

que reconverte o objecto em sujeito.»¹⁹⁷

Esta actualização é elaborada na construção fílmica. O plano do real fica fora da actualização de cada vez que se produz a actualização da imagem virtual que o homem elabora na percepção. No filme, é o autor que coloca em actualização contínua a imagem virtual, conferindo-lhe essa singularidade (e não a generalidade¹⁹⁸) na expressão, através da linguagem cinemática do realizador. É essa ampliação da imagem virtual que ergue o homem como sujeito de percepção, e que aqui ergue o realizador como criador de subjectividade.

Claire Parnet, respondendo a Deleuze, reconsidera Bergson¹⁹⁹ quando diz que «a imagem virtual coexiste com a percepção real do objecto. A recordação é a imagem virtual contemporânea do objecto real, o seu duplo, a sua “imagem-espelho”. [...] a imagem virtual não cessa de devir real, como num espelho que se apodera da personagem, a engole e não lhe deixa mais do que uma virtualidade». Creio que Claire P. se refere à situação, como se da vida, no sistema do mundo, da mesma forma que a poderíamos compreender no sistema do filme. Dentro do filme, a imagem virtual coexiste com a percepção do real, mas uma imagem-espelho irá existir verdadeiramente destacada dessa contemporaneidade.

Dentro de um filme como “Zerkalo” isso parece suceder, a imagem-espelho que é a representação cinematográfica das memórias e imagens do autor, apodera-se da sua personagem inclusa que não se dá a ver senão pela voz ou pequenos gestos, instalando essa personagem como imagem virtual. Dentro do filme essa imagem virtual de si coexiste de facto com as restantes imagens virtuais (percepções, lembranças, sonhos, etc.). Mas o filme é uma materialidade que se irá estabelecer como imagem actual de uma dada realidade. E isso faz com que o filme se coloque duplamente, como exterior à imagem virtual que aparece nele contida, e como imagem-espelho, um duplo, da imagem actual do autor.

Como ilustração tenha-se o exemplo onde, em “Zerkalo”, o rapaz (representação do autor

¹⁹⁷ Deleuze, Diálogos (pág. 180-181, Relógio d'Água)

¹⁹⁸ Que Deleuze diz da linguagem, de Tarkovsky, do cinema.

¹⁹⁹ Henri Bergson, Matière et Mémoire

enquanto jovem), aguarda a mãe sentado ao lado de um espelho. O realizador faz desse encontro do jovem com o espelho, várias representações possíveis, desde um seu exterior fílmico ao perceber poético do seu reflexo.^{xxvi} Na sequência parecem surgir-nos duas entidades: a do espelho que olha o rapaz (através do seu próprio olhar), da qual a câmara se aproxima lentamente; e o rapaz que se deixa olhar, no seu contra-campo. A saber, são ambas imagens actuais (do filme), de um espelho que espelha e de um rapaz, mas são igualmente duas imagens virtuais uma vez que ambas correspondem à memória do autor e ambas querem enfatizar a experiência perceptiva e sensível desse momento. Situamo-nos na dimensão de uma Subjectiva Indirecta Livre, onde a visão do rapaz sobre o espelho e a visão do autor se fundem numa mesma linguagem.²⁰⁰ Na imagem-espelho desse rapaz há uma projecção de si. Se ele a observa elabora a percepção de si, cria a imagem virtual de si, que só pode estar contida na linguagem dessa *Subjectiva*.

Sendo a imagem do espelho (a imagem-espelho do rapaz) uma memória, um duplo, da imagem virtual do autor, então ela é dupla no filme. Dentro da narrativa fílmica, o objecto “espelho” é signo primário para essa memória, para esse duplo do “eu” autoral, o reflexo que o rapaz percebe de si revela então essa duplicidade (ou multiplicidade, se quisermos) das imagens virtuais. Essa multiplicidade vai compreender vários circuitos²⁰¹ de actualização entre imagens actuais e virtuais, de um fora para um dentro do filme. Sendo que, no filme, todas as imagens representadas têm imagens actuais de si, as do próprio filme, esta actualização de virtuais não é senão a representação desse circuito. E, no fundo, o exemplo representa uma dupla virtualidade: a do autor, incluso ou não, na imagem virtual de si e a Subjectiva Indirecta Livre, sobre e no espelho. Atente-se, portanto, ao seguinte gráfico como ilustração²⁰²:

²⁰⁰ «A subjectiva é, portanto, o limite realista máximo [...] não é concebível “ver e ouvir” a realidade no seu acontecer sucessivo senão de um único ângulo visual de cada vez: e este ângulo visual é sempre o de um sujeito que vê e ouve.» como escreve Pasolini, *Empirismo Hereje*, (pág.193, Assírio & Alvim, 1981).

²⁰¹ Referentes à obra de Bergson e que Deleuze demonstra na actualização das imagens virtuais e da sua coalescência com as actuais.

²⁰² p.o.v. significa point of view (ponto de vista), termo usado na escrita cinematográfica para falar de uma Imagem-Percepção (de uma personagem); o gráfico remete frequentemente a um centro (termo que utilizo baseando-me no modelo de Bergson (MM.p15) retomado por Deleuze, de um centro de indeterminações para o qual (e o qual) se organizam todas as imagens.

	Autor	Adulto	Rapaz	p.o.v. Rapaz no espelho	Adulto e Rapaz: personagens do filme IA: Imagem Actual IV: Imagem Virtual		
	IA	IA			Filme e um centro (ideia de um Autor) sem qualquer ligação - imagens sem relação entre si. Objecto Ideia	O Filme não é isto.	
	IA	IV			Filme como Ideia do Autor – antes do objecto ou independentemente dele.		
Se Adulto é o centro do Filme	IA	IA	IV	IV	Subjectiva Ind. Livre quando o autor vê pelo personagem e se mesclam na mesma linguagem.	O Rapaz é Imagem-Lembrança do Adulto em que o Adulto é o centro como tempo presente da narrativa, morrendo no final. O Adulto vive um tempo fragmentado (síntese dele em imagem virtual), é invisível no filme (sem rosto), as imagens do filme são contemporâneas da sua imagem virtual.	O Filme é onde o personagem Adulto é uma representação do Autor, advém da sua criação. Se tudo se relaciona ao centro invisível (Adulto), a Ideia está a dizer que o centro é apenas as suas IVs – ideia de que somos as nossas IVs. Leva-nos em direcção ao Autor – para criar IVs é preciso um centro actual.
Se Autor é o centro do Filme	IA	IV	IV	IV			

**Distinção de possíveis Imagens Actuais e Imagens Virtuais a considerar no Filme
(através da cena do rapaz no espelho em “Zerkalo”)**

Assim, o filme tornar-se-á, ele próprio, imagem-espelho. Na sua criação o filme parte de uma imagem virtual do sujeito autoral, que não só é *coalescente* de uma imagem actual, como, o estabelecimento de uma matéria nele lhe permite tornar-se, ao mesmo tempo, uma nova imagem actual. O receptor do filme, estará então perante uma imagem actual da qual pode, hipoteticamente, depreender essa actualidade por inteiro (porque ela é fixada e delimitada no quadro), e dela terá sempre a imagem virtual da sua percepção. O que o cinema elabora extraordinariamente é um receptor que, na compreensão de que está diante de imagens actuais, se põe a requerer delas, uma e outra vez, a actualização das suas virtuais, gerando inúmeras imagens-espelho (que colocarão as faces do cristal a reagir entre si). Mas teremos de recuar para compreender que mesmo essas imagens-espelho do receptor se tornarão mais complexas.

Na linha de actualizações da imagem virtual pela qual é gerado o filme, a imagem-espelho não se restaura num ponto de partida mas complexifica-o sucessivamente:

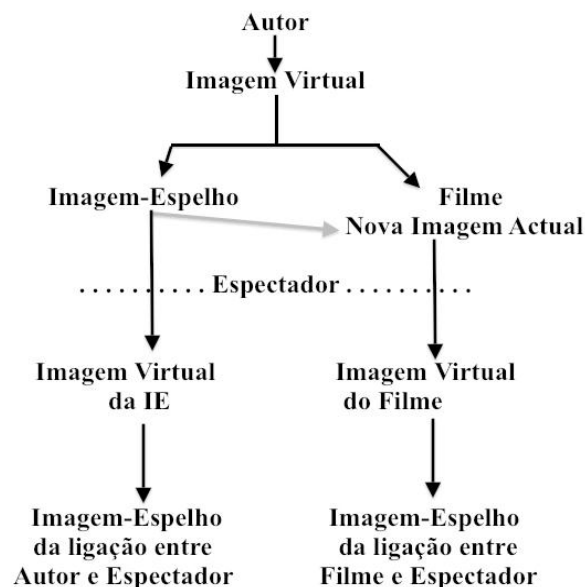


Diagrama 1: Linha de actualizações da Imagem-Espelho.

Partindo da imagem virtual do autor, o filme estabelece-se duplamente como imagem-espelho (que é um duplo — como a representação — da Imagem Virtual — da Ideia do Filme) e como imagem actual (mas esta actual já não o é da anterior virtual e passa a ser imagem actual da imagem-espelho), como tal, na linha de presentes sucessivos de actualização ela, **ao ser recebida pelo espectador**, gera duplamente imagem virtual do filme e imagem virtual da imagem-espelho (que remete para uma actualidade extrínseca, a do autor), sendo que a actualização que lhe é feita pelo espectador criará em si a imagem-espelho dupla: do seu duplo como sujeito perceptivo (em ligação com o autor, como se visse pelo seu *ver*) e do seu duplo como espectador activo (na sua ligação com o filme). Esta última dirá respeito, não à sua percepção e elaboração de uma imagem virtual da actual do filme mas, como veremos, a uma acção espelhada dentro de si onde a relação entre o que vê e a sua acção no espaço caem num campo difuso de impulsos e retracções que não atingem sempre uma percepção consciente.

Se regressados ao interior do filme, no plano do rapaz em “Zerkalo”, o que vemos através da imagem-espelho é uma condensação do tempo num contínuo presente que, todavia, será

sempre actualizado no exterior de si, na imagem-espelho última de um receptor. A imagem-espelho interna ao filme, como signo dele mesmo, espelha «camadas de passado» como escreveu Deleuze, onde ela é, simultaneamente, passado de imagem-espelho e presente de imagem perceptiva. A elaboração da imagem virtual sobre a actual no espelho confere-lhe — à imagem-espelho — a assimilação de um tempo contínuo, que compreende presentes sucessivos de imagem virtual: um *agora* e um novo *agora* e um novo *agora*, que resultam do tempo e do gesto fílmico, e, por conseguinte, passados sucessivos de imagem virtual de uma imagem actual. Esse “agora”, no cinema, representa a síntese entre o momento da percepção e o seu alcançar na consciência, como se o rapaz que se observa se pensasse já nesse *ver*. Ora, essa síntese fica marcada na pressão que o plano sofre (do tempo e do gesto no tempo) e dá a ver todo um invisível. Quando este *ver* do rapaz se reflecte no espectador, chega como síntese e no espectador não se reflecte apenas o acto de olhar um espelho como se reflecte todo o pensar desse acto.

Deleuze escreve: «A simples sucessão afecta os presentes que passam, mas cada presente coexiste com um passado e um futuro sem os quais ele próprio não passaria. Talvez seja necessário fazer passar ao interior do filme o que está antes do filme, e depois do filme, para sair da cadeia dos presentes.»²⁰³ Deleuze não desenvolve depois esta ideia de um antes e depois do filme. Mas ela é das mais relevantes para a compreensão do que o cinema provoca em nós. É, por esse motivo, que até aqui, não deixámos de saltar de dentro do filme para fora do filme e de regressar, de novo, para dentro dele, para falar das actualizações das imagens. E, portanto, inevitável que relacionemos o filme como uma imagem que se põe em relação com o autor e o espectador (como com um antes e com um depois).

203

Gilles Deleuze, A Imagem-Tempo: Cinema 2 (pág. 57, Assírio&Alvim, 2004)

3.2. Imagem-Espelho do Gesto

A ideia de imagem-espelho, como signo que espelha no filme o gesto da vida humana nele organizada, encontrar-se-á com a compreensão de que existe de facto um espelhamento interior das acções que rodeiam o sujeito, no pensamento humano, ideia que a neurociência tem vindo a estudar e debater. Esse espelhamento dá-se, em primeiro caso, a nível das estruturas cerebrais, onde os neurónios-espelho²⁰⁴ tomam um papel importante.^(xxvii) António Damásio expõe-nos a actividade destes neurónios da seguinte forma: Os neurónios-espelho são dispositivos «como se».²⁰⁵ A descoberta da existência desta actividade permitiu também compreender melhor a forma como é engendrado o pensamento humano. Esse «como se» é, na verdade, consequência do espelhamento que estes neurónios fazem das acções que percebemos. Como veremos, a percepção de um gesto ou expressão encontrará o seu duplo a partir da imagem virtual que dela fazemos (a par da imagem-espelho). O movimento é compreendido nesses neurónios de uma forma singular, que os põe numa activação cerebral de estados corporais que não estão de facto a ocorrer em nós, mas num exterior e noutras entidades, como explica Damásio.²⁰⁶

Ele diz-nos que «O cérebro pode simular, em regiões somatossensoriais, certos estados do corpo, *como se* estivessem mesmo a ocorrer; e uma vez que a nossa percepção de qualquer estado do corpo se baseia nos mapas corporais das áreas somatossensoriais, apercebemo-nos do estado do corpo como se este de facto estivesse a ocorrer, mesmo que não seja esse o caso.»²⁰⁷. E explica que «quando testemunhamos a acção de outra pessoa, o nosso cérebro somatossensorial adopta o estado corporal que assumiríamos caso estivéssemos a mover-nos, e fá-lo, muito provavelmente, não através de padrões sensoriais passivos, mas sim através da pré-activação de estruturas motoras – prontas para a acção mas ainda sem autorização para tal – e, em alguns casos, através de uma activação motora.»²⁰⁸ Tal acontece quando somos levados a agir em

²⁰⁴ descobertos pelas experiências de Giacomo Rizzolatti, citado em MIRROR NEURONS and imitation learning as the driving force behind "the great leap forward" in human evolution, V.S. Ramachandran, ensaio publicado a 1 de Junho de 2000 em Edge, The Third Culture

²⁰⁵ António Damásio, O Livro da Consciência (pág.135, Temas e Debates, 2010)

²⁰⁶ (Ibid., pág.124)

²⁰⁷ (Ibid., pág.133)

²⁰⁸ (Ibid., pág.136)

semelhança com as expressões que vemos nos outros — como em estados de empatia — ou mesmo sendo levados a fazer um determinado gesto por essa activação.

Ramachandran vem revelar, por outro lado, porque é que essa activação motora não suciese sempre, já que estamos sempre a espelhar o movimento do mundo. É que existe, de facto, uma informação dos neurónios-espelho aos centros nervosos que devolvem a informação de que o corpo não está a fazer aquele movimento ou gesto^{xxviii}, os neurónios-espelho ficam activos mas há um sinal dos receptores nervosos que nos previne de *experimentalmente* o movimento.

Anteriormente propusemos a existência de uma “Imagem-espelho do filme e espectador” para o espectador (no *Diagrama 1*). Em relação a esta a acção é espelhada dentro do espectador mas os impulsos dessa activação que não atingem a consciência operam, não independentemente dessa consciência, mas em relação com ela, que não força, a todo o instante, a elaboração de representação no pensamento. Quando, no entanto, se reflectem de forma consciente, tornam-se representação e constituem-se como imagem-espelho.

Esta aproxima-se já da ideia de representação sensível de Fernando Gil. Por um lado, são a linguagem e o pensamento que a interpretam²⁰⁹ e não sendo o gesto por si só uma linguagem é ele que, integrando a Subjectiva Indirecta Livre, coloca o cinema como passível de ser interpretado novamente pela linguagem. Por outro lado, Fernando Gil refere ainda que «a irrevocabilidade [...] da representação de origem sensível depende todavia dum “assentimento” do sujeito»²¹⁰ Da mesma forma, para que a representação sensível se dê no espectador é preciso que a linguagem do cinema, na qual o gesto está impregnado, não só alcance o espectador como se espelhe na sua interpretação. Os neurónios-espelho são apenas o veículo pelos quais se pode concretizar depois esse espelhamento, e que vêm verificar a sua possibilidade.

²⁰⁹ «A percepção é interpretada pela linguagem e pelo pensamento, isto é, pelo único sistema representativo que apresenta igual profundidade.» citado anteriormente. Fernando Gil, “Problemas da Representação”, *Filosofia e Epistemologia – III* (pág.30, A Regra do Jogo, 1981)

²¹⁰ Fernando Gil, “Problemas da Representação”, *Filosofia e Epistemologia – III* (pág.39, A Regra do Jogo, 1981)

Na recepção fílmica, o estado em que muitas das afecções e sentimentos são estabelecidos passará primeiro pela activação de estruturas cerebrais que permitem ao espectador, perante a imagem actual do quadro cinematográfico, apreender dela o gesto. Na verdade essa activação desencadeia uma série de activações de memórias e representações mentais, que uma vez tornadas em nós imagens virtuais, não cessam de se actualizar construindo novas representações e lembranças.

No cinema, o movimento das figuras humanas contém, na sua configuração, códigos ou signos que exprimem significados maiores — na contracção que experimentam de uma síntese da montagem e da pressão do tempo — pela associação que estabelecem com as sucessivas actualizações de imagens virtuais. Com eles intuimos o sentido de cada gesto, que experimenta também uma intensificação quando ele é abruptamente cortado, como acontece, por exemplo, na cena em que Tarkovsky lança o pássaro ferido ao ar.^{xix} Não chegamos nunca a ver (a saber) se o pássaro realmente voou, ou se, de tão ferido, caiu inerte no chão. Os signos que falam de uma ferida incurável são assim interrompidos sem satisfação e sabendo que Tarkovsky abriu realmente a sua mão²¹¹ deixando o pássaro solto, parecemos já não crer que as suas asas possam fazê-lo voar (não as vimos bater no plano).

O que o estudo destes neurónios nos fornece é muito mais do que a verificação científica de um processo pelo qual iremos formular representação no pensar, traduz-se ele próprio na criação de uma imagem virtual que estabelecemos e na qual depositamos o significado de espelhamento de um exterior que inflecte algo no interior de uma forma activa.²¹² Se o movimento contém, para nós, nas imagens virtuais que dele fazemos, um significado, a imagem do cinema tanto mais o consegue por activar precisamente as mesmas estruturas cerebrais que os outros elementos contidos nas suas imagens actuais (os do real).

²¹¹ É o próprio quem se representa a morrer, algo que o faz reflectir mais tarde aquando da sua doença, por acreditar num certo misticismo da vida. (Em conversa com o seu filho Andrei Tarkovsky, Novembro de 2011, por ocasião da exposição e debates sobre a obra e polaroids de Andrei Tarkovsky (pai), no Centro Cultural de Belém, Lisboa)

²¹² Como explicou António Damásio, citado anteriormente.

3.3 Imagem-Cristal

Deleuze escreve que «a imagem actual tem ela própria uma imagem virtual que lhe corresponde como um duplo ou um reflexo. Em termos bergsonianos, o objecto real reflecte-se numa imagem em espelho como o objecto virtual, que por sua vez e ao mesmo tempo, envolve ou reflecte o real: há “coalescência” entre os dois.»²¹³ Essa «coalescência» de que fala Deleuze é a que irá compor a imagem cristal condensando em si imagem actual, imagem virtual e imagem-espelho: «Chamámos opsigno (e sonsigno)²¹⁴ a imagem actual [...] ela [...] entrava em comunicação com o que podia aparecer como imagens-lembrança, imagens-sonho, imagens-mundo.²¹⁵ [...] É uma imagem cristal que nos dá a razão, ou antes o «âmago» dos opsignos e das suas composições.»²¹⁶

Será a partir da imagem cristal, de todos os espelhamentos nela contidos, que o espectador poderá elaborar a *imagem em espelho* quer da parcela, como do todo. A saber, na criação da imagem do cinema o autor faz representar uma imagem virtual, ou em espelho, que passa a ser o duplo da sua imagem actual (mas essa imagem actual, sendo a da memória ou da percepção do autor, era já uma imagem virtual do objecto real²¹⁷). Cada uma das imagens-espelho do autor (cada parcela do filme, cada imagem) não se coloca paralelamente entre as outras tornando-se abismo de espelhos, mas antes se une às demais, como os planos internos e as superfícies externas do cristal, reflectindo-se depois entre si (dentro do filme) em associação contínua. Como, por exemplo, o *cristal perfeito* que Deleuze remete ao cinema de Ophüls: «Suponhamos um estado ideal que seria o cristal perfeito, acabado. [...] Os seus lados são espelhos em viés. Os espelhos não se limitam a reflectir a imagem actual, constituem o prisma, a

²¹³ Gilles Deleuze, “Os cristais de tempo”, Cinema 2: A imagem-tempo (pág.95, Assírio & Alvim, 2006)

²¹⁴ «Opsigno e sonsigno: imagem óptica e sonora pura que rompe os elos sensoriais motores, ultrapassa as relações e já não se deixa exprimir em termos de movimento, mas abre-se directamente sobre o tempo.» (como fazendo parte da Imagem-Mental que é uma imagem-relação), Gilles Deleuze, Cinema 1: A imagem-Movimento (pág.287, Assírio & Alvim, 2006)

²¹⁵ Nas palavras de Deleuze «O mundo toma para si o movimento que o sujeito já não pode fazer por si. É um movimento virtual, mas que se actualiza ao preço de uma expansão do espaço inteiro e de uma extensão do tempo. É, pois, o limite do maior circuito» Gilles Deleuze, Cinema 2: A imagem-tempo (pág.83, Assírio & Alvim, 2006)

²¹⁶ Gilles Deleuze, “Os cristais de tempo”, Cinema 2: A imagem-tempo (pág.96, Assírio & Alvim, 2006)

²¹⁷ Como por exemplo na cena do fogo em “Zerkalo” — No quadro que a câmara capta, está a divisão da casa que está já vazia mas há a lamparina que cai sozinha e o som dela a cair. Sendo esta representação uma memória de infância do autor, é apenas a representação de uma imagem virtual dele, da recordação dos objectos no espaço e no tempo.

lente onde a imagem desdobrada não cessa de correr atrás de si para se alcançar»²¹⁸ Dessa forma cada imagem-espelho que é tornada fragmento fílmico (constituindo-se portanto numa nova imagem actual na tela), espelhará em si não só uma dada imagem do real do autor, como também as parcelas de todas as outras imagens contidas no cristal do filme.

Sobre o cinema de Tarkovsky, Deleuze diz-nos: «Em Tarkovsky há uma tentativa análoga [de erigir imagens-cristal]²¹⁹, retomada de filme em filme, mas sempre fechada: *Mirror* constitui um cristal giratório, com duas faces se o relacionarmos com a personagem adulta invisível (a sua mãe, a sua mulher), com quatro faces se o relacionarmos com dois casais invisíveis (a sua mãe e a criança que ele foi, a sua mulher e a criança que ele tem). E o cristal gira sobre si mesmo, como uma cabeça pesquisadora que interroga um meio opaco [...] O germe parece fixar-se nas imagens encharcadas, lavadas, pesadamente translúcidas, com as faces ora azuladas, ora acastanhadas, enquanto o meio verde parece debaixo de chuva não poder ultrapassar o estado de um cristal líquido que esconde o seu segredo.²²⁰ [...] Na imagem-cristal há esta pesquisa mútua, cega e às apalpadelas, da matéria e do espírito: para além da imagem-movimento, [...]. O germe e o espelho são ainda retomados, um na obra a fazer-se, o outro na obra reflectida na obra. [...] Ora é o filme que se reflecte numa peça de teatro, num espectáculo, num quadro, ou, melhor num

²¹⁸ Gilles Deleuze, Cinema 2: A imagem-tempo (pág.113, Assírio & Alvim, 2006)

²¹⁹ De erigir imagens-cristal, como Deleuze diz de Herzog. Antes, escreve o seguinte acerca das imagens de Herzog: «será preciso que o fogo do cristal se comunique a toda a manufatura para que o mundo, do seu lado, deixe de ser um meio amorfo plano que se imobiliza à beira de um precipício, e revele em si potencialidades cristalinas infinitas.» (Gilles Deleuze, Cinema 2: A imagem-tempo, pág. 103) Dessa ideia, não conseguimos deixar de ver presente também em Tarkovsky, ou como em nenhum outro, o mundo, nem amorfo, nem imobilizado, que está sempre em relação ao infinito do cristal, à relação infinita das suas faces. Nunca nenhum outro realizador falou de estados para além dos líquidos, sólidos e gasosos (sempre presentes na sua obra: desde o ar quente da alegoria do balão em “Andrei Rubliev”, à chama da sarça-ardente em “Zerkalo”, à paisagem de terra da memória em “Nostalgia”, etc.), como Tarkovsky fala do plasma do planeta Solaris, estado de fusão total (que em Tarkovsky é fusão entre as potências do universo, misticas e de natureza, e as potências do pensamento humano).

²²⁰ O cristal líquido e metálico de Zerkalo não esconde nenhum segredo. Este cristal antes revela, em montagem alternada, um vaivém entre a narrativa fragmentada da memória relativa à infância e à mãe, e a narrativa da quebra da sua relação com a primeira mulher e o filho. Como uma dupla culpa, no final o autor representa-se a morrer e a retornar ao tempo condensado de um antes do nascimento (a sua mãe grávida, com o seu pai) e uma coexistência de tempos de existência (ele criança pela mão da mãe envelhecida). Acerca da recepção do seu filme, Tarkovski escreve: «Eu havia decidido que neste filme, pela primeira vez, iria usar os recursos do cinema para falar de todas as coisas que me eram mais caras, e que iria fazê-lo directamente, sem usar quaisquer truques. Foi extremamente difícil explicar para as pessoas que não há nenhum significado oculto no filme, que não há nada além do desejo de dizer a verdade. Muitas vezes as minhas afirmações provocaram incredulidade e até mesmo decepção. Algumas pessoas evidentemente queriam mais: precisavam de símbolos secretos e significados ocultos. Não estavam habituadas à poética da imagem cinematográfica.» Andrei Tarkovsky, Esculpir o Tempo (pág.160)

filme no interior do filme²²¹; ora é o filme que se toma por objecto no processo da sua constituição ou do seu fracasso em constituir-se.»²²²

Tarkovsky fala-nos, pois, dessa noção do filme como *obra a fazer-se* a propósito de “Zerkalo”²²³. De facto este filme toma-se, desde início, por objecto, é por isso que se chama *O Espelho*, porque irá espelhar uma dada dimensão das imagens de um autor, bem como da sua vida. O germe está assim nessa construção do filme e portanto em relação íntima com o sujeito criador do mesmo. Só que, é preciso compreender, das palavras de Deleuze, que o cristal construído por Tarkovsky nunca se dirigiu às suas próprias faces de forma giratória, senão para dar a ver um todo que salta para fora e em relação ao meio dessas faces. Sem dúvida, as faces do cristal se reflectem entre si, mas é o *invisível*, que Deleuze nos fala, o adulto invisível, que é o autor incluso, que o cristal dará a ver, como imagem-espelho do autor exclusivo.

Deleuze refere-se por uma e outra vez a cristais fechados: um cristal perfeito onde «as personagens presas agitam-se»²²⁴, um outro giratório de faces limitadas e sempre fechado. Parece estar preso dentro do cristal, ora no de espelhos enviesados ora no giratório, como que não encontrando a saída do labirinto de espelhos. É o fascínio que eles provocam em nós, a forma como ficamos difusos e distorcidos nesses espelhos que não nos deixa sair deles. O fascínio é o abismo e os espelhos enviesados põem-nos, como que, diante dele. É preciso choque, o corte da experiência, ou a violência que essa distorção provoca em nós, de nos perdermos nela, para desejarmos sair de dentro do labirinto (o choque como um regresso à realidade, como se encontrássemos uma verdade que é «*résultant d'une violence dans la pensée*»²²⁵). Porém, sair do cristal significaria o rompimento da experiência, sair da sala escura do cinema e abandonar o filme. Perderíamos todo e qualquer acesso a ele, e como Deleuze

²²¹ Deleuze refere-se a tais literalmente. E podemos ter presente o exemplo da cena do jovem gago em “Zerkalo”, é filmada dentro do filme.

²²² Gilles Deleuze, *Cinema 2: A imagem-tempo* (pág. 104, Assírio & Alvim, 2006)

²²³ «o filme não se sustentava, não ficava em pé, fragmentava-se diante dos nossos olhos, não tinha unidade, nem as necessárias conexões internas, nenhuma lógica. E então, um belo dia, quando, de certa forma, tentávamos fazer um última e desesperada recomposição — ali estava o filme. O material adquiriu vida; as partes começaram a funcionar organicamente, como se unidas por uma corrente sanguínea. Quando aquela derradeira e desesperada tentativa foi projectada na tela, o filme nasceu diante dos nossos olhos.» Andrei Tarkovsky, *Esculpir o Tempo* (pág.138)

²²⁴ Gilles Deleuze, *Cinema 2: A imagem-tempo* (pág.113, Assírio & Alvim, 2006)

²²⁵ «Qui cherche la vérité? [...] Nous ne cherchons la vérité que quand nous sommes déterminés à le faire en fonction d'une situation concrète, quand nous subissons une sorte de violence qui nous pousse à cette recherche.» Gilles Deleuze, *Proust et les Signes* (p34-35, Puf Perspectives Critiques, Presses Universitaires de France, 6^e édition, 1983)

começa por enunciar, «o cristal já não se reduz à posição exterior de dois espelhos face a face, mas à disposição interna de um germe em relação ao meio.»²²⁶ Se, então, submergidos ao interior do cristal, veremos que esse meio será sempre o plano origem (o autor, já enquanto imagem-espelho de si) que espelha todos os outros em redor condensando as reflexões do cristal total.

3.4 Plano-Reflexo

De que forma se constituirá o filme como imagem-espelho? Antes demonstrou-se o processo pelo qual ele é Imagem-Espelho do seu Autor e o que dela decorria, mas esse plano parece corresponder ao germe que origina o filme. O germe que está implicado no Cristal. Deleuze diz-nos que «o cristal é a expressão. A expressão vai do espelho ao germe. É o mesmo circuito que passa por três figuras, o actual e o virtual, o límpido e o opaco, o germe e o meio. Com efeito, por um lado, o germe é a imagem virtual que vai fazer cristalizar um meio actualmente amorfo; mas por outro lado este tem de ter uma estrutura virtualmente cristalizável, em relação à qual o germe actua mantendo o papel de imagem actual. Neste ponto ainda o actual e o virtual trocam uma indiscernibilidade que deixa subsistir a distinção de cada vez.»²²⁷

Nesta ideia de uma expressão, Deleuze aproxima-se mais do ponto de origem do cinema, da criação. E o germe irá de facto actuar como imagem actual dentro do filme, mas parte dessa outra virtual que permite a formação do cristal e há um plano de espelhamento que parece adquirir o valor do germe do cristal. Como os neurónios-espelho são o centro (dentro do centro de indeterminação) onde se reflectem todas as imagens do mundo. Há no cristal um centro para o qual se dirigem todas as imagens e é preciso voltar a submergir no interior do filme para encontrar a sua expressão. Deleuze diz-nos que a «imagem em espelho que representa um

²²⁶ Gilles Deleuze, Cinema 2: A imagem-tempo (pág. 99, Assírio & Alvim, 2006)

²²⁷ Gilles Deleuze, Cinema 2: A imagem-tempo (pág.103, Assírio & Alvim, 2006)

movimento de mundo»²²⁸ é uma possível entrada no cristal.

A imagem-espelho, compreendida como um plano virtual do filme, é já um plano de reflexão. A ideia inerente a este plano de reflexão é muito próxima à que Walter Benjamin desenvolve na sua leitura de Shlegel e Fichte em “O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão”. Na qual o pensamento reflexivo faz «de cada reflexão anterior, objecto de uma nova reflexão.»²²⁹ Ideia que Benjamin desenvolve da seguinte forma: «O simples pensar como o algo pensado que lhe é correlato constitui a matéria da reflexão. Ele é, na verdade, diante do pensado, forma, é um pensar de algo, [...] o primeiro grau da reflexão; em Shlegel ele se chama “o sentido”. A reflexão propriamente dita, no seu significado pleno, nasce, no entanto, apenas do segundo grau; no pensar aquele primeiro pensar. [...] No segundo pensar, ou, na palavra de Shlegel, na “razão”, o primeiro pensar regressa, de facto, transformado, para um grau mais elevado: ele se tornou “forma da forma, como seu conteúdo”, o segundo grau resulta, portanto, imediatamente do primeiro por uma reflexão autêntica. Em outras palavras, o pensar do segundo grau nasce por si e auto-activamente do primeiro, como o seu autoconhecimento. [...] do ponto de vista do segundo grau, o simples pensar é matéria e o pensar do pensar, a sua forma.» (A sua forma é o *pensar do pensar*)²³⁰.

É, portanto, a compreensão que Benjamin faz de uma reflexão tripla — «o pensar do pensar torna-se pensar do pensar do pensar, e assim por diante, e com isto atinge o terceiro grau da reflexão.» que abordo como raiz da de um Plano-Reflexo no cinema. Este plano que se propõe aqui como Plano-Reflexo e que devém da virtualidade de uma Imagem-Espelho, condensa-a, multiplica-a e revela a representação da obra fílmica. Benjamin escreve que «a reflexão, no sentido dos românticos, é pensamento que engendra sua forma.». Não iremos fazer uma clara distinção entre um conteúdo e uma forma do filme, mas podemos pensar esta reflexão dos românticos, relativamente à que acontece no filme, na qual dentro de uma Imagem-Cristal (o próprio filme) há um germe que pode ser representado por esta ideia de Plano-Reflexo. Este plano exerce uma reflexão, do âmago para as faces do cristal, que então despoleta a reflexão entre as próprias faces.

²²⁸ Gilles Deleuze, Cinema 2: A imagem-tempo (pág.121, Assírio & Alvim, 2006)

²²⁹ Walter Benjamin, O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão

²³⁰ Walter Benjamin, O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão

Na imagem do rapaz que se observa ao espelho em “Zerkalo” reside, talvez, a chave para a compreensão do germe do próprio filme. A saber, trata-se do filme de memórias desse rapaz, intitulado de “O Espelho”, como se essa representação, que Tarkovsky faz desse momento, estivesse, de facto, *a falar* ao espectador de um momento onde se desencadeia ou acorda a consciência de um sujeito. Isto é, onde o seu pensamento é posto em reflexão dentro de si próprio e ele toma conta da sua acção (do seu *gesto*).

Podemos, desde logo, assumir que há um pensar na sua imagem (equivalente ao que Benjamin nomeia) — o sujeito pensa-se, como a imagem se pensa a si própria. Ao aproximar-se do reflexo a câmara dá-nos então o pensar desse primeiro pensar. Isto é, dá-nos o jovem rapaz a pensar esse seu reflexo — além do que, como vimos antes, há na imagem do rapaz a expressão como indício de um *ver* (na forma que toma o gesto do seu olhar, na quase imobilidade do mesmo e na sua densidade). Por oposição a esse *ver*, podemos verificar que o mesmo não acontece quando vemos, numa outra cena, a mulher do protagonista a olhar-se no espelho.^{xxix} Sabemos, pelo seu gesto de expressão e movimentos, que esse olhar não vê verdadeiramente o reflexo, *vê* antes o diálogo, onde a linguagem verbal parece suprimir a acção de um gesto como um pensar.

Podemos ainda fazer a verificação da ideia de Benjamin quando escreve que «apenas com a reflexão nasce o pensamento, sobre o qual se reflecte.». É apenas com a reflexão entre rapaz e espelho²³¹, que nasce a imagem que o rapaz faz de si no espelho²³², imagem essa que é a superfície sobre a qual o rapaz se reflecte²³³. E interrogamo-nos: *Como pode a expressão de uma linguagem tão densa estar intrínseca a dois pequenos planos de um filme?* Não é porque, enquanto espectadores, assim queiramos ver, mas porque, em primeiro lugar ela está na origem, no germe, da imagem e da sua articulação, e dá a ver todo o invisível além da superfície actual dessa imagem.

É a necessidade de transcender a dimensão invisível do pensar e torná-lo visível ao outro,

²³¹ 1º fotograma do anexo xxvi

²³² 2º fotograma do anexo xxvi

²³³ 3º fotograma do anexo xxvi — é o próprio rapaz que surge representado, como seria o próprio pensamento.

através do Cinema, que coloca, o Plano-Reflexo do realizador em actualização e expansão do cristal que será o filme. Como Marina Tsvietaieva (contemporânea de Arseni Tarkovski, pai do realizador) escreve: «o poeta escraviza o visível para servir o invisível»²³⁴. É isso que Tarkovsky exerce através das funções de realizador. E podíamos, por isso, repetir a fórmula de Tarkovsky: *«através da imagem mantém-se uma consciência do infinito: o eterno dentro do finito, o espiritual no interior da matéria, a inexaurível forma dada. Poder-se-ia afirmar que a imagem é um símbolo do universo.»* e assegurá-la de verificação nas ideias românticas de uma reflexão infinita.

A criação de uma representação artística implica, portanto, um desejo de imprimir na representação de um mundo, um pensar, e que nele se transcreva uma parcela de realidade inigualável. E é, por fim, criação de uma consequente imagem-espelho na representação material artística. A construção “Filme” estabelece-se em função de um plano de reflexão que criará uma imagem-espelho dele, onde ambos (pensar e a reflexão desse pensar) actuam num mesmo ponto de inflexão. Esse ponto é para onde todas as imagens do filme gravitam (muito embora, tenham sido originadas pela *expressão* — aquilo que sugere uma pressão para o exterior, para se afastarem primeiro entre si, para, por fim, na tela, gravitarem entre umas e outras.).

Serve o seguinte quadro, como apresentação das etapas que decorrem das várias concepções abordadas neste trabalho. Apresentadas aqui, lado a lado, numa mesma linha cronológica de sucessões (ou actualizações):

²³⁴ «poeta é aquele que deve conhecer tudo com a máxima exactidão. Aquele que já sabe tudo? Não — é outra coisa o que ele sabe. Conhecendo o invisível, ignora o visível, e precisa continuamente do visível para a criação de símbolos.» Marina Tsvietaieva, em “O Poeta e o Tempo”(pág. 37, Hiena Editora, 1993)

	<i>Bresson</i>	<i>Deleuze</i>	<i>Benjamin</i>	<i>ideia desenvolvida aqui</i>
Mundo do Autor				Imagem Actual
Ideia	1º nascimento cabeça			Imagem Virtual
Narrativa Guião	1ª morte papel			
Filmagem	2º nascimento personagens vivas			
Montagem Filme	2ª morte película	Imagens Actuais e Virtuais	<i>Pensar</i>	Nova Imagem Actual
Filme e Espectador	3º nascimento tela	Imagem Cristal	2º grau de reflexão <i>pensar do pensar</i>	Imagem-Espelho
			3º grau reflexão <i>pensar do pensar do pensar</i>	Plano-Reflexo

Tabela 1: ideias de actualizações abordadas.

O plano de reflexão será então superfície de Imagens-Espelho. Essas serão recebidas pelo espectador através da Imagem Actual do “Filme”. Relembrando a concepção anteriormente feita²³⁵, do percurso das actualizações das imagens, entre o ponto de origem do filme e o da sua recepção, entre autor e espectador, consideremos novamente o diagrama exposto:

²³⁵

(no Cap. 3.1 “Actual e Virtual – Imagem-Espelho”, deste trabalho)

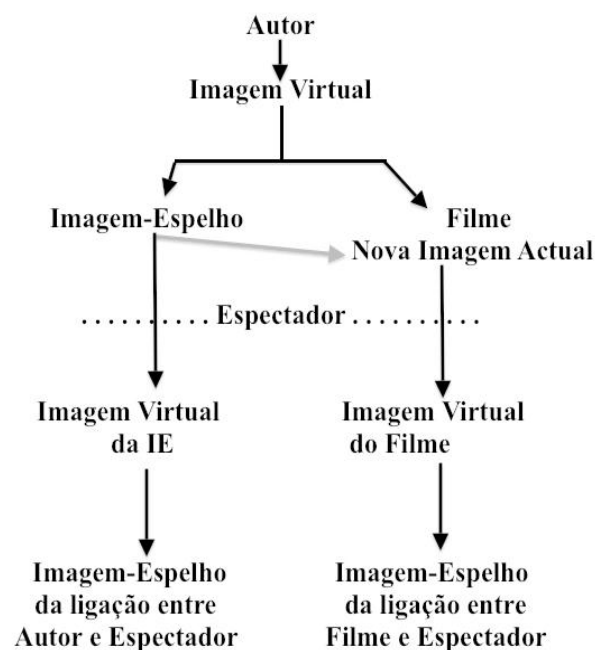


Diagrama 1: Linha de actualizações da Imagem-Espelho.

No plano da recepção fílmica pelo espectador, o filme, enquanto Imagem Actual de si, influi uma Imagem Virtual ao espectador. Da mesma forma que obtém essa imagem virtual por um lado, o espectador reflecte outra, uma Imagem-Espelho do filme em relação consigo. O espectador da obra é, assim, como superfície que recebe e depois como superfície que reflecte essa representação. Como consequência dessa experiência fílmica serão elaborados “filmes-reflexo”, seja na singularidade de um espectador ou na pluralidade de um público. Já não correspondem apenas ao filme em apresentação ou à multiplicidade de representações de pensamento elaboradas pelo público mas esses filmes-reflexo detêm em si uma superfície brilhante onde o reflexo de cada espectador se põe a agir.

Do espectador não deriva um reflexo que se põe como paralelo ao filme mas sim um que se aproxima e afasta, que se detém e se dispersa, ora figura ora mancha. Se imaginássemos esse plano-reflexo imóvel e paralelo à superfície fílmica, ele seria, paradoxalmente, nunca e sempre tocado pelo filme. As duas superfícies estritamente paralelas, como duas linhas paralelas entre si, seriam irrepresentáveis na medida em que os seus infinitos encontrar-se-iam sempre e fundir-se-iam sempre.²³⁶ Nesta ideia, não se daria, de facto, uma imagem-reflexo, uma vez que nada implicaria uma flutuação de representações, e o próprio espectador não seria posto em movimento (de pensamento). Pelo contrário, a superfície do espectador mantém-se sensível às impressões do filme, às representações sensíveis que o autor imprimiu nele, oscilando também ela para se deixar tocar pelo sensível da imagem do filme.

O toque entre estas duas superfícies — representação fílmica e plano-reflexo do espectador — é indefinido no espaço. O espaço que, ora se encurta ora se estende entre ambas, só se pode anular verdadeiramente depois do espectador ter estabelecido a sua distância com o filme. Em cada espectador, os pontos de contacto entre estas duas superfícies serão tantos mais quanto ele se identificar com as representações sensíveis no filme. Mas esta identificação, note-se, não é primeiro, consciente, é reflexo imediato na sua sensibilidade. É uma identificação num espelhamento; se a sua visão do tempo, dos ritmos, dos gestos for próxima à impressa no filme, (ou se, se fizer ressurgir uma imagem que tenha sido espelhada em si noutro momento significativa da sua vida) então as superfícies aproximam-se. Trata-se de uma proposta de representação das tensões no espaço. Na qual as faces do cristal “Filme” não gravitam já apenas entre si, mas são colocadas nessa tensão para um centro do cristal, pela relação com o espectador.

Assim, o espectador pode representar-se sob a forma de uma linha (um plano) que oscila entre o fundo negro da sala, onde luz alguma chega, e a tela iluminada. Dessa forma também a tela está vulnerável, desprotegida e o filme pode a qualquer momento ser tocado e fundido com as linhas que oscilam na luz (i.e., a Imagem-Espelho do filme). O filme nasce na triangulação entre “Espectador”, “Autor” e “Filme”, dentro do prisma por eles gerado de Imagens-Espelho, torna-se um Plano-Reflexo ou de reflexão.

²³⁶ Como refere Robert Musil, numa das suas obras, o teorema matemático em que: duas linhas que são paralelas, encontram-se sempre no infinito. (As perturbações do pupilo Torless, Dom Quixote, Lisboa, 2005)

O Cinema como arte é então este Plano-Reflexo, a Imagem-Espelho unificada. Primeiro, ele é plano gerado no fechamento do Prisma onde se inflectem o autor, o filme e o seu receptor. Na criação, o Autor elabora uma Imagem Virtual da sua vida/mundo; na recepção, o Espectador produz uma Imagem Virtual do próprio Filme, esse é assim gerado na Imagem Virtual dupla das duas inflexões subjectivas.

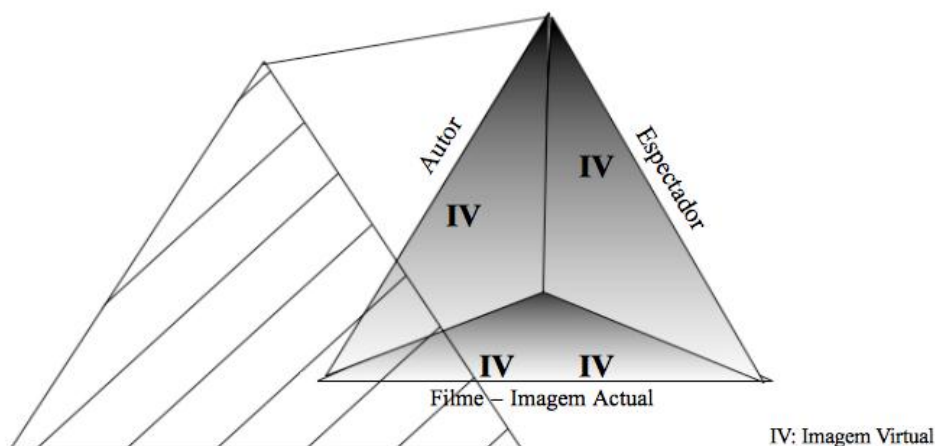



Ilustração 1: Prisma do Plano-Reflexo

As Imagens-Espelho assim constituídas como Filme (que é o plano resultante da união das suas três faces, ) são, simultaneamente, Imagem-Espelho do Autor, do Espectador e do Filme, espelham tanto o plano Virtual duplo como os outros singulares, precedentes e decorrentes delas, condensando em si a imagem-tempo de passados, presentes e futuros. O Plano-Reflexo como superfície fílmica é então remetido ao germe da imagem cristal, que reflecte simultaneamente o absoluto do cristal e o fragmento sucessivo, é um absoluto de imagem-tempo e simultaneamente, tempos sucessivos.

No Filme é assim possível reter Imagens-Espelho que são resultado de uma forma de pensar no sujeito. O princípio perceptivo deste porá em movimento uma elaboração representativa que, no encontro com a actualidade da sua imagem, se estabelece como duplo desse pensar. Com isso transporta em si o mais pequeno fragmento e o mais amplo signo desse pensar, transpondo uma imaterialidade do pensamento (a sua virtualidade) para uma qualquer

forma que lhe seja imagem-espelho. Nesse transporte o fragmento da imagem-espelho é metonímico, deixa de ser parcela mas torna-se imagem-espelho de um pensar total.

3.5 O Reflexo Invisitável

Talvez por o Filme se tornar nessa unidade de representação total, Tarkovsky nas suas obras represente, como o faz tão intensamente em “Zerkalo”, as diversas figuras humanas duplas da sua própria existência, do seu próprio pensar. A rememoração delas na Imagem-Espelho, *espelho* que é primeiro o Filme e depois o signo inscrito nele, torna-as absolutas em si.

No poema visual de “Zerkalo”^{xv}, a criança, o pai e a mãe são fragmentos desse absoluto que é duplo do autor. A poesia, o tempo e a memória, fazem ao filme exceder-se na sua imagem actual do quadro. Os elementos que são colocados no tempo poético da memória, da representação que o autor elabora a partir deles, criam um absoluto dessa imagem-espelho do autor, como imagem cristalizada que concretiza, numa segunda realidade, a memória do que representa. Muitas vezes, um autor corre o risco de permitir que esta se torne numa verdade mais certa dessa memória do que a própria representação de pensamento que o autor faz dela. Isso, porque algo se dá no filme, como ponto de fusão entre a imagem virtual e uma real do sujeito, que não poderia ocorrer sem a sua existência: o filme é para o autor, mesmo enquanto receptor, uma ponte para uma imagem virtual do mundo, para novas reflexões.

A imagem do espelho, em “Zerkalo” é, senão, essa ponte que o autor estabelece para aceder a si mesmo, sob as diversas figuras que o significam e representam^{xxix}; como filme, para que outros a ele acedam e dele retirem algo para também a si próprios aceder.

Tarkovsky escreve no seu livro algo que traduz o sentimento paradoxal que vive como autor e espectador (ex-autor) do seu filme “Nostalgia”: «É preciso que eu diga que quando vi pela primeira vez todo o material filmado, fiquei surpreso ao encontrar nele um espectáculo de absoluta melancolia. O material era inteiramente homogéneo, tanto no tom quanto no estado

mental nele impresso.»²³⁷ A surpresa que o realizador encara está ligada à questão do que é verdadeiramente o filme como imagem cristalizada, como imagem-espelho de um autor.

Na criação fílmica, o autor detém, por um lado, a representação do todo e por outro, apenas a representação dos fragmentos que vai criando. Ao acercar-se do fragmento o realizador vive uma certa alienação do que representará o todo do filme para si, para que melhor se possa acercar do que esse representará para outros.²³⁸ O fragmento e a reflexão sobre o todo, exige a ponderação do que constituirá toda a parcela fílmica, uma vez que, em diversas situações filmadas do cinema surge um intento não colocado pelo realizador, o intento do que é ocasional e inerente à ordem da matéria do mundo. Mas a surpresa de que fala Tarkovsky, quando o autor (como espectador das suas obras) se depara com um intento do qual não se dera conta na construção fílmica, não está no que não é colocado por ele no filme, está sim em tudo aquilo que colocou intensamente dentro do filme sem que desse conta que toda a ordem das suas reflexões o dirigiam para um estado, uma atmosfera, uma identidade personificada do filme.

É dessa forma totalizadora que irá o Filme estabelecer-se como Plano-Reflexo do autor. A questão pertinente que Gilles Deleuze levanta relativa ao cristal é, para mim, a da qual Deleuze não se chega a acercar em “Imagem-Tempo”: a de que algo que é interno e centro do cristal ser o ponto de origem da obra de arte porque é referente à representação de um sujeito autoral, como aliás vimos anteriormente. Deleuze levanta o véu dessa questão quando refere «o cristal [...] referido aos “germes” que o compõem.», a questão de saber «como entrar nele.»²³⁹. Mas para *entrar dentro* dele será necessário ir ao encontro de um estado prévio ao cristal: o de formação e reflexão das superfícies. Podemos compreender um *entrar* apenas se reconhecermos que é o Filme que entra como nova imagem actual e material para o mundo, e que ele enquanto cristal só se estabelecerá *dentro* das reflexões que são inerentes à imagem do cristal, continuamente entre autor e receptores. Conceber um *entrar dentro* do cristal é conceber um criar o cristal, portanto um criar do Plano-Reflexo seu (enquanto autor) que então reflectirá a formação do cristal.

²³⁷ A. Tarkovsky, *Esculpir o Tempo*, pág. 244

²³⁸ Como citámos antes: «estou firmemente convencido de uma coisa (o que não significa que ela possa ser analisada): se um autor se deixar comover pela paisagem escolhida, se esta lhe evocar recordações e sugerir associações, ainda que subjectivas, isso, por sua vez, provocará no público uma emoção específica.» (A. Tarkovsky, *Esculpir o Tempo*, pág.28)

²³⁹ G. Deleuze, “Os cristais de tempo”, *A Imagem-Tempo : Cinema 2* (pág. 120, Assírio&Alvim, 2006)

Através das muitas representações criadas nas obras de Tarkovsky, compreenda-se a imagem actual de um sujeito diante de um espelho.^{xxvi} Se nomeado, como o germe do cristal, de Plano-Reflexo, vemo-lo no plano que figura a imagem duplicada do sujeito, na superfície do espelho e na percepção dele no olhar com que se observa. Assim, se por momentos ele se consegue observar observando-se, fá-lo nos seus próprios olhos. Reconhece o olhar de quem o observa como o inverso do seu que até então apenas conhece como o seu fiel olhar ignorando o verdadeiro “eu”. No estabelecer desse reconhecimento gera a Imagem Virtual de si.

Mas, se supormos que no momento seguinte ele desvia o olhar de si, bastaria orientá-lo 20 graus noutra direcção para manter em campo de visão o seu reflexo e no entanto não se dirigir a este. Nesse momento começa a representá-lo, não conseguindo objectivar essa imagem que está ainda no seu campo de visão, mas cujas linhas não são impressas na real memória do seu “eu invertido”. Toma-se apenas de uma noção de como será esse seu reflexo objectivado, mas essa noção é um perceber que, uma vez pensado pelo sujeito, pode gerar a imagem do seu duplo — onde o sujeito cria uma representação de si a olhar-se no seu reflexo sem que tenha acesso a esta. O manter da mancha perceptiva da imagem actual de si diante do espelho serve para que, até que ele consiga criar uma imagem-espelho de si, se mantenha activamente na actualização da imagem virtual que elaborou previamente.

Na criação do filme, esta imagem conceptual aplicar-se-ia na medida em que o autor lida já com as Imagens Virtuais que elaborou, é a partir delas que se conduzirá a esta ponte entre a percepção e o conhecimento de si.

A questão pertinente de um *estar dentro* do cristal é a de que, o realizador, uma vez colocado no plano-reflexo do Filme, não encontra verdadeiro acesso a esse. O *estar dentro* do cristal oculta ao sujeito autoral a inevitabilidade da sua Imagem-Espelho inscrita na nova imagem actual do Filme. O Filme que se estabelece como Imagem-Espelho de um autor é o Plano-Reflexo recebido pelo espectador que pode, através dele, revisitar elementos transitivos como o tempo, a memória, o pensamento de um homem que se inscreveu numa representação cinematográfica. Contudo, o Plano-Reflexo torna-se, pelo Filme, uma dádiva desse seu mundo a

outros homens, de tão invisível que é para o seu próprio autor. O realizador que cria imagens como estas de Tarkovsky, de espelhos recorrentemente visitados pelas figuras humanas, pode reencontrar representações de si no seu cinema, imagens visitáveis como metafóricas para esse encontro. Mas o realizador não poderá mais aceder a elas como metáforas, apenas como estruturas dirigidas por si para gerar metáforas, para gerar imagens-espelho. Essas invisíveis pelo realizador, porque sempre que está diante dela a actualizará a partir da Imagem Virtual que lhe é precedente.

O espectador só tem acesso a uma e mesma imagem-espelho e actual e portanto revisita a mesma imagem-espelho. Ao passo que o realizador que acede à sua própria imagem-espelho tornada actual (filme), não pode então encontrá-la na elaboração da imagem virtual que dela faça, mas só a encontrará na actualização da imagem virtual que a gerou, continuamente. Privado do acesso total ao Plano-Reflexo, o Realizador de Imagens-Espelho, de Cinema, enlaça-se num perpétuo pensar. Ele oferece ao receptor um espelho de universo, para que com ele se mantenham activos os universos representacionais do pensamento humano.

CONCLUSÃO

O ponto de partida de uma vontade de fazer cinema como acesso ao mundo (por uma sua representação) traduz-se pelo desejo de expressão, na procura de uma linguagem, que restitui no mundo a imagem da sua própria percepção dele. É esse o desejo do realizador Tarkovsky, de se expressar nos seus filmes.

Comecei por identificar os três pontos de um nascimento do filme de cinema que Robert Bresson nomeia, desde um primeiro que é o do uso da palavra no cinema, desde o transpor das ideias, de um realizador, para o papel até ao seu uso intrinsecamente no filme. Como Tarkovsky delineou, as diferenças entre a escrita literária e a escrita de guiões, são as de que o cinema utiliza os materiais oferecidos pela própria natureza, pela passagem do tempo, para criar «*uma segunda realidade*». Para Tarkovsky a função da criação artística é a comunicação, é por isso que diz que a arte é uma metalinguagem. Porque Tarkovsky só considera uma forma de fazer cinema, «poeticamente», falo da poesia para interpretar uma forma de linguagem que traduz, também ela, uma expressão de um momento, de um *tempo* interior, que emerge do âmago de um autor como uma subjectividade que marca a sua presença no Tempo.

Debruço-me sobre o conceito de Corpo Cerimonial que Deleuze nos propõe, que representa um “corpo” de imagem-pensamento para falar da noção do gesto que é a chave da transformação «das próprias atitudes» que faz com que todas imagens que se reagrupem sobre o corpo. Identifico em seguida a noção de um gesto também na qualidade *de um ver* com a câmara do cinema, e neste gesto há uma coincidência entre o ver e um pensar, que comecei por interpretar a partir da poesia de Herberto Helder. Associo esta ideia à de que há uma equivalência entre ambos. Ideia que Ansel Adams também nos fala pondo no *pensar* a noção de *sentir*. Contudo, tinha já verificado essa equivalência através das palavras de Fernando Gil a respeito da representação sensível que «participa do sensível e do inteligível».

Tarkovsky fala-nos da criação do cinema como produção de uma «impressão de vida» que relaciona com um factor de *pressão do tempo* no filme, tese central da obra do cineasta. Ideias que relaciono com a de uma Imagem-Tempo que Deleuze descreve em *A Imagem-Tempo: Cinema 2*.

A propósito da percepção do tempo que Tarkovsky faz, encontrei, ao abordar as imagens cinematográficas da memória, uma forma subjectiva de criar a segunda realidade de que fala Tarkovsky. Através da tese de Pier Paolo Pasolini, de que há um *Discurso Subjectivo Indirecta Livre* no cinema. Ideia que encontro presente no livro escrito por Tarkovsky ao afirmar que a «arte é uma metalinguagem». Pasolini dirá que o cinema é uma «linguagem de arte».

Procuro então, no livro “Diálogos”, tomar as palavras entre Claire Parnet e Deleuze para falar das imagens actuais e imagens virtuais, de entre as quais identificam que «a recordação é a imagem virtual contemporânea do objecto real, o seu duplo, a sua “imagem-espelho”».

Refiro ainda a ideia de Deleuze quando fala de uma actualização entre imagens virtuais e actuais para explicar que a imagem-espelho em Tarkovsky parte da memória, criando um duplo da imagem virtual do autor, sendo ela própria dupla no filme. É por isso que concluo que o filme tornar-se-á, ele próprio, imagem-espelho.

Posteriormente, cito Deleuze «Talvez seja necessário fazer passar ao interior do filme o que está antes do filme, e depois do filme, para sair da cadeia dos presentes.», sentindo que ele não depois esta ideia, de um antes e depois do filme. Sendo que ela é das mais relevantes para a compreensão do que o cinema provoca em nós: a ideia de imagem-espelho, que reflecte no filme o gesto da vida humana nele organizada, encontrar-se-á com a compreensão de que existe de facto um espelhamento interior das acções em nós. Esse espelhamento dá-se, em primeiro caso, a nível das estruturas cerebrais, como António Damásio, entre outros, analisa nos seus estudos dos neurónios-espelho. Se o movimento contém, para nós, nas imagens virtuais que dele fazemos, um significado, a imagem do cinema tanto mais o consegue por activar precisamente as mesmas estruturas cerebrais que os outros elementos contidos nas suas imagens actuais (os do real).

A imagem-espelho, compreendida como um plano virtual do filme, é já um plano de reflexão. Ideia próxima à que Walter Benjamin desenvolve na sua leitura de Shlegel e Fichte em “O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão”. Na qual existe uma reflexão tripla — «pensar do pensar do pensar» que abordo como raiz da de um Plano-Reflexo no cinema.

A criação de uma representação artística implica, portanto, um desejo de imprimir na representação de um mundo, um pensar em que o Filme se estabelece em função de um plano de reflexão que criará uma imagem-espelho dele. Por outro lado, o filme nasce na triangulação entre “Espectador”, “Autor” e “Filme”, dentro do prisma por eles gerado de Imagens-Espelho, torna-se um Plano-Reflexo.

O Cinema como arte é então este Plano-Reflexo, imagem-tempo de passados, presentes e futuros. O Plano-Reflexo como superfície fílmica é então remetido ao germe da imagem cristal, que reflecte simultaneamente o absoluto do cristal e o fragmento sucessivo, é um absoluto de imagem-tempo e simultaneamente, tempos sucessivos. No Filme é, assim, possível reter Imagens-Espelho que são resultado de uma forma de pensar no autor.

O filme estabelece-se, portanto, como Plano-Reflexo do autor. A questão pertinente que Gilles Deleuze levanta relativa ao cristal é, para mim, a da qual Deleuze não se chega a acerrar em “Imagem-Tempo”: a de que algo que é interno e centro do cristal ser o ponto de origem da obra de arte porque é referente à representação de um sujeito autoral.

O que se estabelece como Imagem-Espelho de um autor é o Plano-Reflexo recebido pelo espectador que pode, através dele, visitar elementos transitivos como o tempo, a memória, o pensamento de um homem que se inscreveu numa representação cinematográfica. Contudo, o Plano-Reflexo uma dádiva desse seu mundo a outros homens, de tão invisível que é para o seu próprio autor.

Privado do acesso total ao Plano-Reflexo, o Realizador oferece ao receptor um espelho de universo.

BIBLIOGRAFIA

- Jacques Aumont, Michel Marie, *Dicionário Teórico e Crítico de Cinema*, tradução de Eloisa Araújo Ribeiro, Papirus Editora, São Paulo, Brasil, 2006
- Jacques Aumont, *As teorias dos Cineastas*, tradução por Marina Appenzeller, Papirus Editora, São Paulo, 2004
- Walter Benjamin, *O Conceito de Crítica de Arte no Romantismo Alemão*, Assírio&Alvim, 2004
- Henri Bergson, *Matière et Mémoire*, 72^EÉD. Les Presses Universitaires de France, Paris, 1965
- Edmundo Cordeiro, *Actos de Cinema*, AngelusNovus, 2004
- António Damásio, *O Livro da Consciência*, Temas e Debates, 2010
- Gilles Deleuze, *A Imagem-Movimento: Cinema 1*, tradução por Rafael Godinho, Assírio&Alvim, Lisboa, 2004
- Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo: Cinema 2*, tradução por Rafael Godinho, Assírio&Alvim, Lisboa, 2004
- Gilles Deleuze, Claire Parnet, *Diálogos*, tradução por José Gabriel Cunha, Relógio d'Água, Lisboa, 2004
- Gérard Genette, *Narrative Discourse*, tradução do francês por Jane E. Lewin, Cornell University Press, New York, 1983
- Fernando Gil, “Problemas da Representação”, *Filosofia e Epistemologia – III*, A Regra do Jogo, 1981
- Herberto Helder, *Photomaton & Vox*, Assírio&Alvim, 3ª edição, 1995
- Herberto Helder, “Cinemas”, *Revista Relâmpago n.º3*, Fundação Luís Miguel Nava, 1998
- Herberto Helder, “Do Mundo”, *Ofício Cantante*, Assírio&Alvim, 2009

G.W. Leibniz, *Discurso de Metafísica*, tradução por Adelino Cardoso, Edições Colibri, Lisboa, 1995

Maria Filomena Molder, *O Químico e o Alquimista: Benjamin, Leitor de Baudelaire*, Relógio d'Água, Lisboa, 2011

Robert Musil, *As perturbações do pupilo Torless*, Dom Quixote, Lisboa, 2005

Novalis, *Fragmentos de Novalis*, tradução por Rui Chafes, Assírio&Alvim, 2ª edição, 2000

Oswaldo Porchat Pereira, “A Filosofia e a visão comum do mundo”, *Filosofia e Epistemologia – III*, Regra do Jogo, Lisboa, 1981

V.S. Ramachandran, ensaio publicado *MIRROR NEURONS*, 1 de Junho de 2000 em Edge, The Third Culture

Alois Riegl, *Historical Grammar of the Visual Arts*, prefácio por Benjamin Binstock, MIT Press, Cambridge, 2004

Jorge Sena, *Sinais de Fogo*, Guimarães, 2ª edição, Lisboa, 2010

Andrei Tarkovski, *Esculpir o Tempo*, tradução do inglês por Jefferson Luiz Camargo, Martins Fontes, São Paulo, 2002

Tsvetan Todorov, *Os géneros do Discurso* tradução por Ana Mafalda Leite, Edições70, 1981

Marina Tsvietaieva, *O Poeta e o Tempo*, tradução do espanhol por Fernando Pinto do Amaral, Hiena Editora, 1993

Filmografia citada:

Ansel Adams Master Photographers, BBC series (1983)

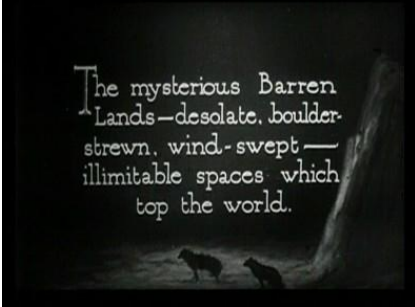
Nostalghia, Andrei Tarkovski (1983)

Zerkalo, Andrei Tarkovski (1974)

Histoires du Cinema, Jean-Luc Godard (1997)

ANEXOS

- i “Nanook of the North” de Robert Flaherty (1922) como exemplo.



- ii episódio lembrado com o Instrutor militar de Alexei (personagem que representa o autor incluso)



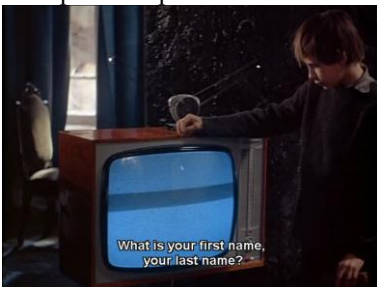
- iii Notas de Gille Deleuze:

Peirce, *Écrits sur le signe*, comentário de Gérard Deledalle Seuil. Reproduzimos o quadro segundo Deledalle, p. 240:

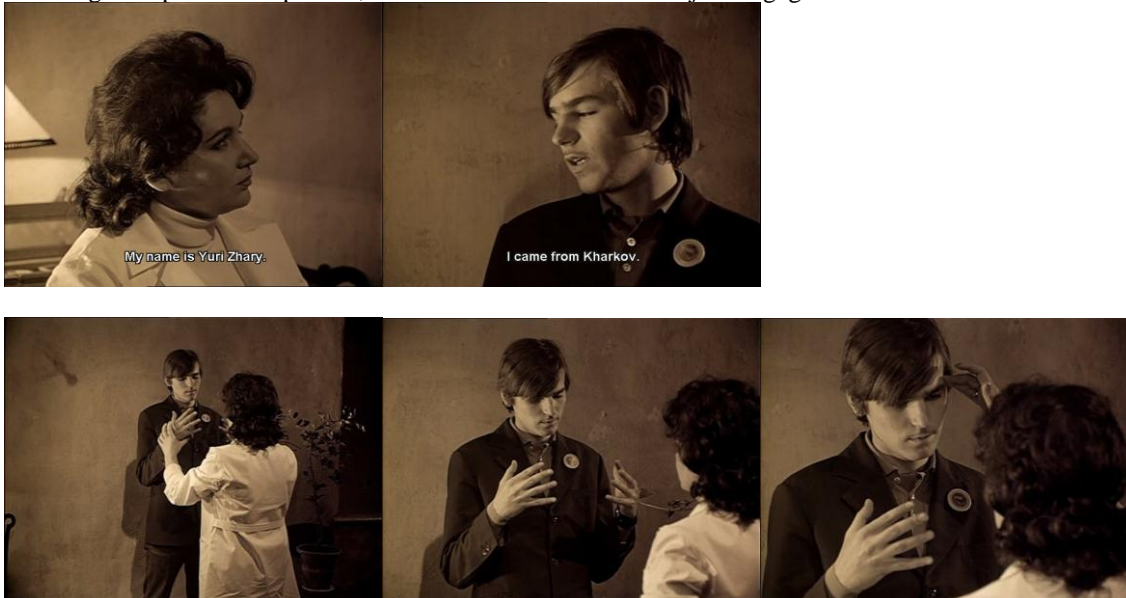
	Primeiro	Segundo	Terceiro
Representamen	Qualisigno (1.1)	Sinsigno (1.2)	Legissigno (1.3)
Objecto	Ícone (2.1)	Índice (2.2)	Símbolo (2.3)
Interpretante	Rema (3.1)	Dicissigno (3.2)	Argumento (3.3)

Gilles Deleuze, *A Imagem-Tempo: Cinema 2* (pág.48, tradução por Rafael Godinho, Assírio&Alvim, Lisboa, 2004)

- iv primeiro plano do filme “O Espelho”: Ignat liga a televisão



v Segundo plano e sequência, do filme: entrevista e cura do jovem gago



vi Godard Histoires du Cinema



«Comunidade das pequenas salas de cinema, não muita gente, e a que houver tocada em cheio como o coração tocado por um dedo vibrante, tocada, a pequena assembleia humana, por um sopro nocturno, uma acção estelar. Não se vai lá em busca de catarse directa mas de arrebatamento, cegueira, transe. Vão alguns em busca de beleza, dizem. É uma ciência dos movimentos, a beleza, ciência cheia de ritmo, ciclo, luz miraculosamente regulada, uma ciência de espessura e transparência da matéria? De todos os pontos a todos os pontos da trama luminosa, ao fundo da assembleia, sentadamente muda morrendo e ressuscitando segundo a respiração na noite das salas, a mão instruída nas coisas mostra, rodando quintuplicamente esperta, a volta do mundo, a passagem de campo a campo, fogo, ar, terra, água, éter (ether), verdade transmutada, forma. A beleza é a ciência cruel, imponderável, sempre fértil, da magia? Então sim, então essa energia à solta, e conduzida, é a beleza.

Porque as pessoas amam a morte, a sua morte, figurativa, figurada, figurante, e amam o restabelecimento da vida. Esta é uma espécie de nomeação física que arranca à decadência em nós esparsa das imagens naturais, e transmite, em disciplina e cortejo, o prodígio e o prestígio dos objectos em torno movidos por um inebriamento cerimonial. Refazemos a natureza em imagens simbólicas que se podem interpretar literalmente. A escrita não substitui o cinema nem o imita, mas a técnica do cinema, enquanto ofício propiciatório, suscita modos esferográficos de fazer e celebrar. Olhos contempladores e pensadores, mão em mãos seriais, movimento, montagem da sensibilidade, música vista (ouçam também com os olhos!), oh, caminhamos para a levitação na luz!

Alguns poemas já tinham ensinado uma sabedoria de olhar (cf. divergência entre Goethe e Schiller acerca da objectividade) e, pois, uma sabedoria de ver. Certas montagens poemáticas ditas espontâneas, inocentes (de que malícias dispõe a inocência?), processos de transferir blocos de vista - aproximações, fusões e extensões, descontinuidades, continuidades, contiguidades e velocidades - transitaram de poemas para filmes e circulam agora entre uns e outros, comandados por arroubos da eficácia. O arroubo é uma atenção votada às miúdas complexidades com o mundo, o mundo em frases, em linhas fosforescentes, em texto revelado, como se diz que se revela uma fotografia ou se revela um segredo. O poema, o cinema, são inspirados porque se fundam na minúcia e rigor das técnicas da atenção ardente.

Alimentando-nos de imagens emendadas, de representações conjugadas simbolicamente, pontos fortes, punti luminosi, pensamentos bucais, "o pensamento forma-se na boca", Tzara, nos olhos, irrompe ali, todo este fluxo, aqui, diante do medo, do júbilo, do êxtase, oh soberba antologia da magnificação quotidiana segundo o princípio do absoluto! Muitas erratas, muita pontuação, muito recurso à parcimónia, até Beethoven pegar na *Ode à Alegria* e o triunfo erguer-se, frente aos olhos, dos recessos da dor, filme, mágica prestidigitação tão calculadamente intempestiva nas pequenas salas escuras, o écran defronte.

A imagem é um acto pelo qual se transforma a realidade, é uma gramática profunda no sentido em que se refere que o desejo é profundo, e profunda a morte, e a vida ressurrecta. Deus é uma gramática profunda.»

viii



ix



x



xi



xii



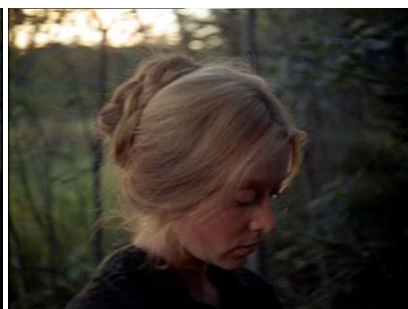
xiii

primeira rajada de vento



xiv

segunda rajada de vento



^{xv} Excerto de 16'05" a 19'07" (Capítulo 4 do filme "Zerkalo" de Andrei Tarkovsky)

Leia-se de cima para baixo e da esquerda para a direita, como imagem contínua desde a 4ª imagem até à antepenúltima.



xvi

(16'05", Capítulo 4 do filme "Zerkalo" de Andrei Tarkovsky)



xvii

Fotogramas da Levitação em "Zerkalo".



xviii

Fotograma da Levitação em "Offret".



xix

Fotograma da cena em que Tarkovsky lança o pássaro ao ar.



^{xx}

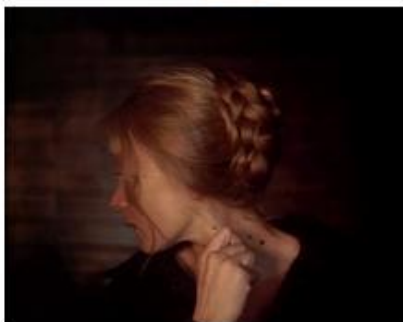
Do original: Ansel Adams em entrevista para a série Master Photographers, BBC series (1983).

«when someone asked Stieglitz: “we don't understand this talk about creative photography and creativity, with a mechanical medium. How do you make a creative photograph?” — And he replied that he was interested to “go out in the world with his camera, he'd become across something that excited him emotionally, spiritually and aesthetically” — forget all those words, they don't mean much, they're just symbols of something much deeper - “and I see the picture in my mind's eye. I make the photograph and I give you the print as the equivalent of what I saw and felt.” — And that word *equivalent* is really profound because it is the equivalent of two things: what he saw and what he felt about it.»

^{xxi} Fotogramas da cena em que a mãe mata o galo.



^{xxii} Fotogramas e excerto de 11'00" a 13'30" (Capítulo 2 do filme "Zerkalo" de Andrei Tarkovsky)



"Todo instante que passávamos juntos
Era uma celebração, como a Epifania,
No mundo inteiro, nós dois sozinhos.
Eras mais audaciosa, mais leve que a asa de um pássaro,
Estonteante como uma vertigem, corrias escada abaixo
Dois degraus por vez, e me conduziás
Por entre lilases úmidos, até seu domínio,
No outro lado, para além do espelho.
Quando chegava a noite eu conseguia a graça,
Os portões do altar se escancaravam,
E nossa nudez brilhava na escuridão
Que caía vagarosa. E ao despertar
Eu dizia, "Abençoada sejas!"
E sabia que minha benção era impertinente:
Dormias, os lilases estendiam-se da mesa
Para tocar tuas pálpebras com um universo de azul,
E tu recebias o toque sobre as pálpebras,
E elas permaneciam imóveis, e tua mão ainda estava quente.
Havia rios vibrantes dentro do cristal,
Montanhas assomavam por entre a neblina, mares espumavam,
E tu seguravas uma esfera de cristal nas mãos,
Sentada num trono ainda adormecida,
E – Deus do céu! – tu me pertencias.
Acordavas e transfiguravas
As palavras que as pessoas pronunciavam todos os dias,
E a fala enchia-se até transbordar
De poder ressonante, e a palavra "tu"
Descobria seu novo significado: "rei".

Objetos comuns transfiguravam-se imediatamente,
Tudo – o jarro, a bacia – quando,
Entre nós como uma sentinela,
Era colocada a água, laminar e firme.

Éramos conduzidos, sem saber para onde;
Como miragens, diante de nós recuavam
Cidades construídas por milagre,
Havia hortelã silvestre sob nossos pés,
Pássaros faziam a mesma rota que nós,
E no rio os peixes nadavam correnteza acima,
E o céu se desenrolava diante de nossos olhos.

Enquanto isso o destino seguia nossos passos
Como um louco de navalha na mão."

"Primeiros Encontros", Arseni Tarkovsky
(tradução retirada de *Esculpir o Tempo*, Martins Fontes)

^{xxiii} Plano-sequência do fogo (memória de infância de Tarkovsky)



^{xxiv} Fotogramas do primeiro “olhar para trás” em “Nostalgia”.



^{xxv} Fotogramas de “Nostalgia” do plano subjectivo, da terra amontoada, para as montanhas. Entre percepção, fluxo da memória e onirismo.



^{xxvi} Fotogramas da cena do Rapaz que se vê no espelho.



1 e 2: plano *zoom in* do *amorcé* do rapaz para a imagem do seu reflexo

3: contra-campo

«Rizzolatti's discovery can help us solve this age-old puzzle. He recorded from the ventral premotor area of the frontal lobes of monkeys and found that certain cells will fire when a monkey performs a single, highly specific action with its hand: pulling, pushing, tugging, grasping, picking up and putting a peanut in the mouth etc. different neurons fire in response to different actions. One might be tempted to think that these are motor "command" neurons, making muscles do certain things; however, the astonishing truth is that any given mirror neuron will also fire when the monkey in question observes another monkey (or even the experimenter) performing the same action, e.g. tasting a peanut! With knowledge of these neurons, you have the basis for understanding a host of very enigmatic aspects of the human mind: "mind reading" empathy, imitation learning, and even the evolution of language. Anytime you watch someone else doing something (or even starting to do something), the corresponding mirror neuron might fire in your brain, thereby allowing you to "read" and understand another's intentions, and thus to develop a sophisticated "theory of other minds." (I suggest, also, that a loss of these mirror neurons may explain autism — a cruel disease that afflicts children. Without these neurons the child can no longer understand or empathize with other people emotionally and therefore completely withdraws from the world socially.)

Mirror neurons can also enable you to imitate the movements of others thereby setting the stage for the complex Lamarckian or cultural inheritance that characterizes our species and liberates us from the constraints of a purely gene based evolution. Moreover, as Rizzolatti has noted, these neurons may also enable you to mime — and possibly understand — the lip and tongue movements of others which, in turn, could provide the opportunity for language to evolve. (This is why, when you stick your tongue out at a new born baby it will reciprocate! How ironic and poignant that this little gesture encapsulates a half a million years of primate brain evolution.) Once you have these two abilities in place the ability to read someone's intentions and the ability to mime their vocalizations then you have set in motion the evolution of language. You need no longer speak of a unique language organ and the problem doesn't seem quite so mysterious any more.

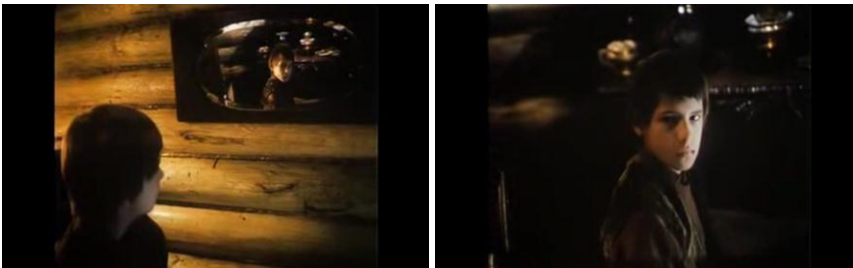
These arguments do not in any way negate the idea that there are specialized brain areas for language in humans. We are dealing, here, with the question of how such areas may have *evolved*, not whether they exist or not.»

MIRROR NEURONS and imitation learning as the driving force behind "the great leap forward" in human evolution, V.S. Ramachandran, ensaio publicado a 1 de Junho de 2000 em Edge, The Third Culture

«This is the basis. The imitation of complex skills is what we call culture and is the basis of civilization. Now there is another kind of mirror neuron, which is involved in something quite different. And that is, there are mirror neurons, just as there are mirror neurons for action, there are mirror neurons for touch. In other words, if somebody touches me, my hand, neuron in the somatosensory cortex in the sensory region of the brain fires. But the same neuron, in some cases, will fire when I simply watch another person being touched. So, it's empathizing the other person being touched. [...] Now, the question then arises: If I simply watch another person being touched, why do I not get confused and literally feel that touch sensation merely by watching somebody being touched? I mean, I empathize with that person but I don't literally feel the touch. Well, that's because you've got receptors in your skin, touch and pain receptors, going back into your brain and saying "Don't worry, you're not being touched. So, empathize, by all means, with the other person, but do not actually experience the touch, otherwise you'll get confused and muddled.". Okay, so there is a feedback signal that vetoes the signal of the mirror neuron preventing you from consciously experiencing that touch.»



“Zerkalo”, cena do diálogo entre o “protagonista” adulto e a sua mulher.



“Zerkalo”, cena do “protagonista” rapaz que se observa.



“Nostalgia”, o encontro do reflexo do poeta.



“Zerkalo”, no poema visual sobre a mãe.

ERRATA

Pág.	Linha	Onde se lê	deve ler-se
1	4	do mundo, essa, que tenta	do mundo, essa que tenta
1	6	permanente, nas imagens	permanente nas imagens
2	4	advêm, não só, de	advêm, não só de
2	11	explicar de forma mais científica	explicar, abordando as questões da neurociência,
3	10	quer sobre si ou sobre	quer sobre si quer sobre
3	18 (3º paragrafo)	implica portanto essa	implica, portanto, essa
4	11	aquela que Jacques Aumont	aquela entrada que Jacques Aumont
6	Nota 14	enquadramento a determinação	enquadramento à determinação
7	18 (penúltima)	Todorov em que, na narrativa	Todorov em que na narrativa
7	19 (última)	Jacques Aumont de	Jacques Aumont em relação ao cinema, de
7	Nota 16	integrantes	integrante
7	Nota 19	impossível chegar a	impossível chega a
8	3	próprio à narrativa	próprio da narrativa
8	9	como, eram também	como eram também
8	Nota 23	has narrative	as narrative
9	7	escritor, e ele então, através	escritor, e ele, então, através
12	14	principia-se	inicia-se
14	8	relacionadas à acção	relacionadas com a acção
15	13	no sujeito e é como	no sujeito, e é como
17	3	precede-la, portanto, uma	precedida, portanto, por uma
17	8	<i>Terceira Idade</i> de Pierce	<i>terceiridade</i> de Peirce
17	15	transposição entre que vai	transposição que vai
17	16	papel até às e as imagens	papel, até às imagens
17	Nota 72	<i>Terceira Idade</i> de Peirce	<i>terceiridade</i> de Peirce
18	17	que a inscrevem a coloquem	que a inscrevem e coloquem
20	10	desta ideia não	desta ideia, não
20	Nota 92	constituem	constituem
21	23	imediatamente e multiplamente	imediatamente, e multiplamente
22	3	jovem que principiou	jovem, que principiou
22	4	Porém não se	Porém, não se
22	24	palavra,	palavra escrita,
23	1	da palavra	da palavra escrita
25	4	construtiva e os signos	construtiva, e os signos
26	21	imagem de pensamento	imagens de pensamento
27	4	origina ou originado	origina ou que é originado

Mariana Rosa Braga Castro. *O Reflexo Revisitável – Inerências temporais e estéticas da criação e recepção cinemática*. (Maio 2012) – Dissertação de Mestrado em Filosofia, área de especialização em Estética. Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Nova de Lisboa

27	9	olhar até, à imagem	olhar até à imagem
27	12	pensar), contíguo	pensar) contíguo
27	21	palavra tornada símbolo	palavra, tornada símbolo
28	15	bifurcado onde, numa	bifurcado, onde numa
29	Nota 107		Cf. <i>Diógenes Laércio VII</i> , 49 (trad. C. Imbert, 1978, p.231)
30	17	alegorias	metonímias
30	26 (última)	Por outro lado essa	Por outro lado, essa
32	11	<i>então é o pai.</i>	<i>então era o pai.</i>
34	15	se percebe seu o carácter	se percebe o seu carácter
35	15	semelhante, dentro do autor	semelhante dentro do autor
35	16	em si mesmos oferecendo	em si mesmos, oferecendo
36	13	aproxima-se à da	aproxima-se da da
37	1	perfil a um espelho	perfil de um espelho
37	6	aos troncos	com os troncos
37	7	limpeza.	limpeza,
37	8	a água que lava	a água, que lava
37	11	cerimonial a limpeza	cerimonial, a limpeza
37	21	do invisível, no espírito	do invisível no espírito
37	26 (penúltima)	vida plena — sujeitando	vida plena —, sujeitando
37	Nota 125	filme de	filme de
38	1	cerimonial Tarkovsky	cerimonial, Tarkovsky
38	4	quotidiano ao corpo	quotidiano em corpo
38	10	cabelo para depois	cabelo, para depois
38	11	interroga de estar	interroga sobre estar
38	12	interroga do estado	interroga sobre o estado
39	7	própria casa fazendo-a	própria casa, fazendo-a
39	21	“Zerkalo” o realizador	“Zerkalo”, o realizador
39	21	representação se si	representação de si
40	9	de relação	na relação
40	10	limites o fora	limites, o fora
40	17	parte dele mas	parte dele, mas
40	19	portanto o	portanto, o
41	4	como que, uma	como que uma
41	13	Em “Cinemas”, Herberto Helder	Voltamos a “Cinemas” onde Herberto Helder
41	22 (última)	para uma luz que, fixa	numa luz que fixa
43	2	“zerkalo”	“Zerkalo”
43	25 (última)	humanos. Esse ritmo	humanos, esse ritmo
44	4	qualquer plano que	qualquer plano em que
46	4	externo à imagem o poema	externo à imagem, o poema

Mariana Rosa Braga Castro. *O Reflexo Revisitável – Inerências temporais e estéticas da criação e recepção cinemática*. (Maio 2012) – Dissertação de Mestrado em Filosofia, área de especialização em Estética. Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Nova de Lisboa

47	8	espectador) se na compreensão	espectador), se estivermos na compreensão
47	10	Tarkovsky escreve acerca	Tarkovsky escreve, acerca
48	18	da sua pátria não	da sua pátria, não
48	Nota 167	Mas, a compreender,	Mas a compreender
49	17	de que no fim	de que, no fim
49	Nota 169	da película era	da película, era
50	1	dentro de si, é a	dentro de si é a
50	2	ambos, iminentemente	ambos iminentemente
52	9	a priori	<i>a priori</i>
52	24	Cogito	<i>Cogito</i>
52	26	cogito	<i>cogito</i>
53	7	mimésis	mímesis
53	Nota 180	Empirismo	Empirismo
54	12	este seu voto, de se	este seu voto de se
54	14	expressão própria porque	expressão própria, porque
54	Nota 186	linguistas	linguistas
54	Nota 190	Empirismo	Empirismo
55	Nota 191	Empirismo	Empirismo
56	9	Esses signos não	Esses signos, não
56	10	(imagem-tempo) como	(imagem-tempo), como
56	17	bem como imagens	bem como por imagens
57	12	como se da vida	como se à vida
57	16	a imagem-espelho que é a	a imagem-espelho, que é a
58	1	Jovem), aguarda	jovem) aguarda
58	Nota 202	frequentemente a um centro	frequentemente para um centro
58	Nota 202	(MM.p15) retomado por	(MM.p15), retomado por
58	Nota 202	o qual (e o qual)	o qual (e no qual)
59	Tabela	Se tudo se relaciona ao centro	Se tudo se relaciona com o centro
59	2	<i>coalescente</i> de uma imagem actual, como, o	<i>coalescente</i> com uma imagem actual, como o
59	4	O receptor do filme, estará	O receptor do filme estará
60	11	caem	caem
61	17	filme. Mas	filme, mas
61	18	É, por esse motivo, que até aqui, não	É por esse motivo que, até aqui, não
61	19	regressar, de novo, para	regressar de novo para
61	19	E, portanto, inevitável que relacionemos	E, portanto, é inevitável que pensemos
63	4	sucesse	sucede
63	10	Em relação a esta a acção é	Em relação a esta, a acção é
63	22	veículo pelos quais	veículo através do qual
64	5	mentais, que	mentais que,

Mariana Rosa Braga Castro. *O Reflexo Revisitável – Inerências temporais e estéticas da criação e recepção cinemática*. (Maio 2012) – Dissertação de Mestrado em Filosofia, área de especialização em Estética. Faculdade de Ciências Humanas, Universidade Nova de Lisboa

64	21	contém, para nós	contém para nós
67	12	onde «...» ²²⁴ , um outro	no qual «...» ²²⁴ , e um outro
69	4	Shlegel	Schlegel
70	19	espelho ²³¹ , que nasce	espelho ²³¹ que nasce
70	22	mas porque, em primeiro	mas porque em primeiro
71	1	que coloca, o Plano-Reflexo	que coloca o Plano-Reflexo
71	14	embora, tenham	embora tenham
71	16	entre umas e outras.)	umas entre as outras.)
72	3	imagens, entre o ponto	imagens entre o ponto
73	3	reflecte outra, uma	reflecte outra por outro, uma
74	14	espectador, os pontos	espectador os pontos
74	16	não é primeiro, consciente	não é primeiro consciente
76	13	Muitas vezes, um autor	Muitas vezes um autor
76	18	do espelho, em “Zerkalo” é, senão, essa	do espelho em “Zerkalo” é essa
77	3	filmica, o autor detém, por um lado, a representação do todo e por outro, apenas	filmica o autor detém, por um lado a representação do todo e por outro apenas
77	6	sobre o todo, exige a	sobre o todo exige a
77	15	para mim, a da qual	para mim, aquela sobre a qual
81	6	de que fala Tarkovsky.	de que ele fala.
81	19	não depois esta ideia	não desenvolve depois esta ideia
82	2	próxima à que	próxima da que
82	2	Shlegel	Schlegel
82	18	obra de arte porque	obra de arte, porque
82	22	Plano-Reflexo uma dádiva	Plano-Reflexo é uma dádiva

Notas de rodapé: Todos os títulos de obras citadas, que exibem formatação regular devem ser expostos em itálico.

Nota: Não devem contar-se as linhas em branco e devem contar-se os títulos.